

Robert Musil, critique spéculatif et sceptique

Stéphane Lépine

Number 40, 1986

La critique théâtrale dans tous ses états

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28733ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lépine, S. (1986). Robert Musil, critique spéculatif et sceptique. *Jeu*, (40), 244–248.



robert musil, critique spéculatif et sceptique

Le mot spéculation signifie : réflexion approfondie.¹

Robert Musil est un des plus grands écrivains de ce siècle. Et *l'Homme sans qualités*, cette oeuvre monumentale mais pourtant fragmentaire et inachevée à laquelle il consacra plus de vingt ans de sa vie, n'a sans doute d'équivalent que ces cathédrales littéraires que sont *À la recherche du temps perdu* de Proust et *Ulysse* de Joyce. Mais alors que, bénéficiant de l'intérêt général pour la Vienne fin de siècle, les oeuvres romanesques de Musil subissent un regain de popularité auprès des lecteurs, les essais et le journal, qui forment pourtant une part importante du corpus musilien, sont assez injustement tenus dans l'oubli. Tous auraient cependant intérêt à parcourir ces essais souvent ignorés et qui viennent de paraître en français dans une excellente traduction de Philippe Jaccottet. On y trouve des textes d'une pertinence et d'une lucidité rares, publiés, pour la majorité, entre 1911 et 1931 dans diverses revues et, c'est ce sur quoi nous nous pencherons, des critiques théâtrales dont la qualité remarquable et l'intérêt des questions qu'elles soulèvent sont susceptibles de faire écho aux débats actuels.

* Né en Autriche en 1880, ingénieur de formation, Robert Musil étudia à Berlin la psychologie et la philosophie (thèse sur Ernst Mach en 1908). Marqué par l'expressionnisme et les sciences exactes, il a écrit des nouvelles (*Trois femmes*, 1924), un court roman (*les Désarrois de l'élève Törless*, 1906) et quelques pièces de théâtre. Essais, conférences, articles, critiques, hommages, aphorismes et réflexions constituent aussi une part importante de cette oeuvre qui n'a été reconnue que vers les années 1950, lorsque furent publiés les chapitres inédits de son grand roman inachevé, *l'Homme sans qualités*. Robert Musil est décédé à Genève, en 1942. N.d.l.r.

1. Robert Musil, «Spéculation sur les changes ou de Molière à Kaiser via Sternheim» dans *Essais (conférences, critiques, aphorismes, réflexions)*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 462.

D'une part, si Musil n'a jamais craint de se montrer plus «savant» que la majorité des commentateurs du début du siècle, d'autre part, il ne s'agissait nullement pour lui de se soumettre à la souveraineté du seul intellect. Certes, il est des critiques qui, parfois, sont édifiées sur le sacrifice de la pensée, mais cela ne constitue pas une raison suffisante pour adopter une attitude inverse dont le résultat ne serait pas très différent. Bien au contraire. Pour Musil, il appartient à la critique — comme à la littérature et à l'art en général — d'oeuvrer dans une sphère qui lui est propre et que l'on peut rapidement circonscrire comme étant celle du sentiment. Mais le sentiment n'exclut pas la pensée, et si le critique doit clairement prendre la mesure des exigences particulières que lui impose sa tâche, il lui faut encore ne pas céder au mythe d'une intelligence présumée dissolvante qui représenterait pour lui une menace.

D'une certaine manière, selon Robert Musil, la critique théâtrale n'a pas pour fonction, *stricto sensu*, de décrire une représentation. L'horizon qui est le sien est plutôt celui des pensées et des sentiments, ou encore des expériences que l'on qualifierait volontiers de subjectives, en dépit de tous les problèmes que cela pose, pour indiquer qu'elles sont le propre d'un spectateur unique, possédant un bagage culturel et un point de vue singuliers. Pourquoi cela signifierait-il que l'esprit doit y être amputé, exactement comme si les sentiments révélaient d'autant mieux leur véritable nature que l'intelligence en était effacée?

Au reste, à vouloir préserver la critique des méfaits supposés de la raison et du savoir, on ne fait qu'entériner l'anti-intellectualisme de certains praticiens et d'une partie du public lecteur qui, de fait, ont largement promu de tels clivages. La critique, aux yeux de Musil, a mieux à faire: sa tâche, à cet égard, en est bel et bien une d'écriture, au sens où, quoiqu'il lui appartienne de statuer sur la «valeur» des représentations, il lui est du moins permis d'en exposer les formes *au possible*, mais aussi les ressources que les représentations tiennent en réserve.

Plus que de simples critiques, les textes que consacre Robert Musil à Büchner, au célèbre metteur en scène autrichien Max Reinhardt ou au Théâtre d'Art de Moscou démontrent un travail d'écriture qui, à travers les lectures superposées qu'il fait des productions théâtrales et par les possibilités artistiques qu'elles lui permettent d'entrevoir, alimente son oeuvre propre. Lorsqu'il défend un théâtre de la parole², lorsqu'il propose des moyens pour jouer Molière³ ou qu'il émet des jugements d'une grande sévérité sur la pratique théâtrale de son temps⁴, le texte critique devient plus que jamais le lieu d'une rencontre, d'un dialogue où, par la confrontation des idées, la condamnation ou l'admiration avouée pour certains courants artistiques, Musil travaille à l'élaboration de son oeuvre personnelle, définit ses critères éthiques et esthétiques et prend donc position au sein des querelles idéologiques qu'entretenaient alors artistes et théoriciens.

2. Voir sa critique de *la Mort de Danton* de Georg Büchner par le Théâtre Populaire Allemand à Vienne dans les *Essais*, p. 447-452.

3. «Spéculation sur les changes ou de Molière à Kaiser via Sternheim» dans *Essais*, p. 462-464.

4. Certains de ces commentaires sont encore d'une brûlante actualité et demeurent susceptibles, au regard de la production actuelle, d'alimenter d'intéressants débats. Donnons-en seulement quelques exemples: «Ce qui subsiste du théâtre, dès lors, ne s'adresse plus qu'à un public qui — et c'est là le noeud même de la crise actuelle —, en fin de compte et à juste titre, préfère aller au cinéma» (p. 467); «L'idée actuelle que l'écrivain doit se conformer aux exigences de la scène est mortelle; c'est l'inverse qui est vrai: la scène doit aller chercher chez les écrivains les tâches qui la maintiendront en vie» (p. 452); «Notre actuel théâtre de répertoire n'offre plus de chance aux suprêmes réalisations de l'art, il faut l'abandonner; pareil avenir sera toujours plus consolant que ce dépérissement de la scène européenne atteinte de démence incurable» (p. 447) ou alors, pour finir: «Si j'ai bien compris, il [...] arrive [au Théâtre d'Art de Moscou] de travailler une même pièce trois ans durant. Du moins jugerais-je cela, quant à moi, naturel; et ce serait une leçon pour nos troupes qui montent leurs pièces en trois mois» (p. 445)...

Dans l'ensemble des textes réunis dans ce volume d'essais, Robert Musil se montre d'une parfaite mobilité qui lui permet de capter toutes les lectures qu'offre la représentation, d'occuper tous les points de vue, pour ainsi la juger dans sa multiplicité de sens et sa pluridimensionnalité. Alors qu'il suffit trop souvent au critique dramatique d'un seul point d'ancrage pour aborder l'oeuvre et lui donner ensuite l'illusion d'avoir tout compris, l'oeuvre est perçue, aux yeux de Musil, et cela au moment même où prenaient naissance les premières théories structuralistes, comme un système. Déjà, en 1913, il abordait la représentation comme une relation complexe d'éléments et la critique, comme l'observation des «relations fonctionnelles» créées par le metteur en scène⁵. De plus, les oeuvres sont en effet perçues par lui au sens de cette totalité intérieure dont Goethe dit qu'elle est infinie et inépuisable. Elles n'existent véritablement qu'à partir du moment où un «lecteur» s'est penché sur elles; s'y est transféré et intégré au point qu'il s'y reconnaît en partie mais qu'il n'en peut pour autant faire le tour, et les sent donc aussi cruellement coupées de lui qu'une nouvelle nature qu'il aurait perçue quelques instants, mais dont il ne parviendrait pas à conserver intégralement la réalité.

En vérité, tout le travail critique de Musil réside dans cette volonté de restituer quelques précieuses parcelles d'un idéal artistique entrevu un moment sur la scène. Cela n'étonnera personne, car quiconque est un critique valable, et non un bavard ou un froid évaluateur, donne forme, dans ses textes, non seulement à ses trouvailles mais toujours, dans la moindre d'elles, à sa vision du monde et du théâtre, à ce qu'il désire et veut que soient le monde et le théâtre. Et, dans la mesure où le travail et l'oeuvre du critique seront, au bout du compte, plus grands que le contenu d'un seul de ses textes, à un instant précis de son évolution intellectuelle et intime, le travail du critique sera toutefois plus grand et plus significatif qu'on ne saurait le croire car, plus qu'un instant isolé, il marquera le cheminement d'une conscience.

Ces remarques, il est vrai, ne sont peut-être guère à leur place dans le contexte de cet article. Si, pourtant. Car la lecture des textes critiques de Musil, plus que des informations d'ordre historique ou des opinions subjectives, donne les jalons d'une oeuvre et d'une pensée qui, à travers ses commentaires et ses prises de position, se sont constituées et ont évolué. De plus, l'abandon quasi général de cette exigence de communication entre le critique (l'oeuvre et la pensée du critique) et les oeuvres analysées est certainement l'une des raisons du débat sans fondement que nous connaissons aujourd'hui autour de la subjectivité du critique, l'une des raisons aussi pour lesquelles les lecteurs croient souvent trouver dans la critique un compte rendu objectif et se montrent tout prêts à adopter le point de vue du présumé détenteur de la vérité. Mais en fait, l'art du critique, Musil ne cessera jamais de le répéter, s'il veut être autre chose qu'un travail journalistique préoccupé d'abord et avant tout par le descriptif et l'évaluation, commence seulement là où l'arbitraire personnel est affirmé et, *en même temps*, freiné par une analyse responsable du sens total.

Une telle manière de considérer les choses, fondée sur l'histoire du théâtre et des idées, sur une méfiance à l'égard de la psychologie et du naturalisme et sur cette volonté, sans cesse réaffirmée, d'introduire, dans son discours, une référence à sa propre subjectivité, pourrait être désignée comme spéculative et sceptique. Alors qu'une certaine critique indifférente ne veut être qu'une manière de considérer les choses en soi, c'est-à-dire sans tenir compte de la recherche théorique des fondements et des critères de la connaissance et de l'esthétici-

5. Il faut d'ailleurs noter que Robert Musil a célébré, avant tout le monde, l'avènement du théâtre du metteur en scène. Voir, à ce propos, un passage de la «Postface au Théâtre d'Art de Moscou» à la page 467 des *Essais*.



Un penseur contemporain de Musil : Constantin Stanislavski, photographié ici dans une pièce de Gorki, *les Bas-Fonds*, en 1902.

que théâtrales, Robert Musil, apôtre du scepticisme, se fait un devoir d'évaluer (ou de jauger) une production artistique en ne s'appuyant que sur un point de vue historique ou selon des fondements éthiques et esthétiques bien déterminés, propres à l'auteur qui signe le commentaire, et affirmés comme tels.

Au terme de cette réflexion sommaire, permettons-nous tout de même de juger, au moins provisoirement, le sens de cette rencontre de Musil avec le théâtre de son temps, qui est à la fois une mise à l'épreuve et un moyen d'élaboration d'une pensée théâtrale nouvelle.

Si le bilan de «l'évaluation» musilienne peut être dit négatif, on peut y voir une sorte d'ironie quant à son propre exercice. Ce travail de déconstruction, qui tourne dans certains cas à la démolition, a une valeur critique de mise à l'épreuve du jugement. Tout en faisant la part de ce que peut avoir de stratégique ce diagnostic sur le théâtre viennois et européen, eu égard à la crise que traversait alors le théâtre, confronté aux pratiques de l'étranger, aux idées de Stanislavski et à tous les bouleversements qu'apporte le siècle nouveau (la psychanalyse et la découverte de la relativité en science, par exemple), il reste que Musil, d'abord préoccupé par son oeuvre, a pris ses distances avec le théâtre, y a puisé ce que bon lui semblait, tout en s'imprégnant, comme il l'avait fait lors de la rédaction de sa thèse de doctorat sur Mach⁶, d'un style d'interrogation. C'est de ce côté qu'il faut chercher la filiation de Musil au théâtre et l'avenir de cette réflexion dans le projet ultérieur de l'écrivain.

Or le propre de la lecture de Musil est de saisir en un bouquet les trois dimensions — histori-

que, éthique et esthétique — que recèle toute oeuvre théâtrale et de les polariser autour de la question du statut de l'oeuvre et de sa fonction dans l'histoire d'un peuple et dans celle des idées et des formes. C'est en les liant que Musil recueille l'un des moules de sa philosophie, à partir d'une véritable critique de la valeur (ou des valeurs, devrait-on dire) dont les oeuvres contemporaines à sa propre démarche artistique lui ont fourni la substance.

Ainsi, ses critiques théâtrales devraient être lues au futur antérieur, avec le regard de Musil scrutant dans cette pratique datée — au sens propre du terme — ce qui lui permet de prendre date lui-même avec son propre projet : moins paisible objet de réflexion académique que défi pour une pensée neuve de la fonction et de la raison d'être des oeuvres. Le point final de ces réflexions sur le théâtre devra ainsi être repéré comme un point marquant, sinon un des points d'origine, d'un cheminement qui poussera dès lors le grand écrivain qu'il est virtuellement à accomplir, à sa manière, l'avenir des réflexions provoquées par le théâtre de son temps dans une littérature qui serait ainsi à redécouvrir à la lumière de ce travail critique.

Mais gardons en mémoire que, d'un bout à l'autre de son oeuvre critique, les questions que se pose Musil sont toutes plus ou moins reliées à l'éthique qui en constitue le motif et le lien profonds. Ses réflexions sur le naturalisme, sur le rôle de l'acteur et du metteur en scène, ses incursions dans l'histoire et la philosophie, ses préoccupations sur le plan esthétique y trouvent, pour l'essentiel, un fondement sous-jacent. La critique avait-elle pour vocation, à ses yeux, de répondre à des questions de cette nature ? Si répondre signifie satisfaire à des exigences pour lesquelles des solutions partielles peuvent être envisagées dans l'horizon infini des possibles sur lesquels s'ouvre cet exercice, alors : oui, en effet. Tâche ambitieuse assurément, mais dont la justification demande à être saisie à partir des potentialités qui pouvaient être celles de l'écriture critique dans l'esprit de Musil ; à partir aussi des limites et des impératifs qu'impose la pensée critique et objectivante, sitôt qu'il s'agit des questions en présence desquelles nous place la représentation théâtrale.

stéphane lépine*

6. En 1908, Musil soutenait sa thèse de doctorat à l'Université de Berlin sur Ernst Mach, l'un des maîtres de la philosophie des sciences d'alors. Célèbre pour ses travaux sur la vision et l'acoustique, Mach a collaboré à la mise au point de la théorie des ensembles en mathématique. Musil a certainement été marqué très fortement par ces théories. D'ailleurs, dans sa thèse, il commente longuement un passage d'une conférence de Mach qu'il peut être intéressant de citer ici : «Lorsque nous parcourons du regard pour la première fois un ensemble de faits, dit Ernst Mach, il nous apparaît informe, confus et contradictoire. On ne parvient tout d'abord qu'à établir chaque fait sans relation avec les autres. Nous disons que cet ensemble de faits est obscur pour nous. Peu à peu, nous trouvons les éléments simples et permanents de la mosaïque, à partir desquels on peut reconstruire en pensée tout l'ensemble. Lorsque nous parvenons enfin à reconnaître partout dans la multiplicité ces mêmes faits, nous ne nous sentons plus étrangers à l'ensemble, nous le parcourons du regard sans effort, il est expliqué par nous.» (Ernst Mach, *Conférences scientifiques populaires*, Leipzig, 1903, p. 223, cité par Robert Musil dans *Pour une évaluation des doctrines de Mach*, Paris, P.U.F., coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 1985, p. 129-130.)

* Chroniqueur littéraire au journal *le Devoir*, collaborateur à *Jeu* ainsi qu'à divers périodiques culturels, Stéphane Lépine a obtenu un baccalauréat spécialisé en études françaises et prépare actuellement un mémoire de maîtrise sur Samuel Beckett. En 1983, il signait la mise en scène d'*Oncle Vanja*, de Tchekhov, présenté au Centre d'essai de l'Université de Montréal. Au printemps dernier, il accordait une série d'entrevues à Suzanne Giguère sur les ondes de Radio-Canada, où il parlait de Robert Musil et d'autres écrivains de la Vienne 1900. Cet automne, il était de nouveau l'invité des «Belles Heures» pour parler, au cours de six émissions, des écrivains scandinaves du tournant du siècle. N.d.l.r.