
A propos du roman de Robert Musil, *Les désarrois de l'élève Törless* ou les Lumières jaillissent dans la Chambre obscure.
Serge Schlaifer

Citer ce document / Cite this document :

Schlaifer Serge. A propos du roman de Robert Musil, *Les désarrois de l'élève Törless* ou les Lumières jaillissent dans la Chambre obscure. . In: Littératures 23, automne 1990. pp. 143-167;

doi : <https://doi.org/10.3406/litts.1990.1528>

https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1990_num_23_1_1528

Fichier pdf généré le 01/05/2018

A propos du roman de Robert Musil, **Les désarrois de l'élève Törless**

ou les Lumières jaillissent dans la Chambre obscure.

Dans une institution scolaire réputée, aux confins de l'Empire d'Autriche-Hongrie, trois adolescents en tourmentent un plus jeune, associant intrigues, sexualité, violence, torture et abusant de lui en des jouissances perverses. La victime, par punition, est expulsée de l'école. L'un des trois, Törless, plutôt témoin complice que véritable instigateur ou acteur, quitte volontairement l'institution. Les deux tortionnaires passent inaperçus, ne sont pas inquiétés.

Pour s'en tenir à un schéma extérieur, voilà quel est, en 1906, le premier texte publié de Robert Musil. Son premier et son seul succès de son vivant. Les commentateurs, dès l'abord et jusqu'à nos jours, sont nombreux. Les uns déchiffrent à l'aide de leur clé linguistique, philosophique, sociologique ou psychanalytique (1). D'autres montrent dans ce texte l'étape première, annonce du grand roman **L'Homme sans qualités** (2). Quelques-uns, attentifs à lire selon les leçons que se donnait Musil dans son travail, y montrent une exploration aiguë de l'adolescence et de l'existence même, la variété et la complexité des significations, bref une personnalité en gestation, ce qui ne légitime guère telle ou telle formule, pour ingénieuse qu'elle soit.

Il apparaît utile, ici, d'ébaucher d'abord comme un panorama de ces démarches, — tout au moins dans les quelques commentaires qui ne provoquent pas les désarrois du lecteur, et avec le souci de progresser de notre mieux dans la lecture de l'œuvre (3).

Mais il semble que les exégètes, jusqu'ici, aient un peu omis, en somme, de dire combien le texte procure, à qui s'y donne, de plaisir, et de joie intellectuelle. Des effluves de décadence, la touffeur de perversions pubertaires, le scandale en l'institution, ce ne sont plus là, sans doute, les facteurs de notre plaisir, aujourd'hui. Vers 1900-1906, il est vrai, des épigones du naturalisme, ou des littérateurs «fin de siècle», ou des expressionnistes d'avant la première heure, jeunes gens qui voyaient dans la rébellion ou dans quelque ésotérisme les seules issues pour ne pas se laisser broyer, fournissaient bien les besoins d'un public, en peignant la jeunesse victime, le cruel ou grotesque conflit entre les générations, la perversion, la violence, le stupre et l'avilissement (4). Mais ce sont, selon nous, des qualités littéraires, et son ambition intellectuelle qui, chez Musil, suscitent aujourd'hui encore le plaisir du lecteur. Un examen des spécificités qui le font naître doit donc être tenté ensuite.

*

* *

Subjective et ambiguë, cette notion de plaisir de lecture, certes. Mais pas davantage que l'exploration à laquelle Musil et Törless se livrent.

Avant d'être poète, pourtant, Musil est technicien, ingénieur, physicien, mathématicien, comme Lichtenberg ou Novalis. Au moment où il écrit son roman, il devient philosophe professionnel, se spécialise dans la théorie de la connaissance (5). Ces qualités devraient garantir l'objectivité dans son récit...

Dans son étude *Analyse comparée d'un style et d'une philosophie : une œuvre de Musil du point de vue de Mach* (6), Yvon Desportes examine l'empiriocriticisme, le sensualisme positiviste de Ernst Mach, spécialement dans l'ouvrage de 1905, *Connaissance et Erreur*, le confrontant aux processus de la connaissance chez Törless. Des parentés sont relevées. Comme pour Mach, les sensations conservent le rôle primordial ; elles s'articulent chez Törless, comme le veut la théorie de Mach, en trois degrés : celles qui relèvent du Moi, celles qui émanent du monde extérieur et celles qui, sous forme de réminiscences, se tissent en perceptions complexes. Ou bien, en d'autres termes : celles de caractère mystico-religieux, celles qui évoquent une démonologie et enfin celles qui atteignent le degré poétique-scientifique. Y. Desportes indique des épisodes exemplaires dans le récit : la relation entre Törless et le Prince, où prévaut une composante religieuse (évocation de chapelle...), l'atmosphère de démonologie dans l'épisode où Törless tombe en une extase équivoque devant le mur du parc de l'institution ; puis l'accession, en dépit du langage qui fait défaut, à une perception synthétique toute personnelle, utilisant comme une «langue à rebours» qui retourne les habitudes discursives, bouleverse la pensée figée, jusqu'à une révélation de soi et du réel extérieur. Ainsi, pour Törless, comme pour Mach, la connaissance

n'a de valeur que comme fonction qui sauvegarde la vie. Toutefois, Musil fait aboutir Törless à une attitude distincte de celle de Mach, échappant à tout positivisme, et pressentant pour finir d'authentiques lois de la nature : « les choses demeurent ce qu'elles sont » (7). Le roman serait en quelque sorte la réfutation de Ernst Mach par Musil, mieux encore que la dissertation de 1908 (8). La confrontation établie par Y. Desportes éclaire l'œuvre, mais de manière schématique. Elle met fort bien en évidence la priorité de l'enquête intellectuelle dans ce récit.

La collecte de documents, et leur analyse, voilà qui fait l'intérêt des travaux de Karl Corino, spécialement de son étude **Törless ignotus : à propos des arrière-plans biographiques du roman de Musil** (9). La contradiction, dans les propos ultérieurs de Musil, qui tantôt insiste sur la véracité de chaque parole, dans son roman, tantôt proteste contre tout commentaire biographique, niant avec force que ce récit soit une confession, n'est qu'apparente et illustre le tournant essentiel chez le poète, et chez son héros Törless. Si Musil a idéalisé et stylisé ses souvenirs d'enfance et d'adolescence, ce n'est pas pour faire « de la littérature », mais pour se prémunir contre des périls concrets, juridiques et psychologiques. Une action en diffamation, lancée par les modèles de ses personnages, eût été fort inopportune pour lui. Et ses relations difficiles avec sa famille, avec sa mère surtout (ménage à trois) (10), l'incitaient à élaborer avec le plus de détachement possible la métamorphose du vécu en roman. Traité « plus mal que des détenus », en ce « trou du cul du Diable » (11), l'enfant puis l'adolescent survit mais conserve, sa vie durant, enfoui au fond de lui-même un désarroi intense qui, plus de cinquante années plus tard, lui dicte, dans son journal intime, des cris pathétiques (12). « Pourquoi mes parents n'ont-ils pas protesté ? Aujourd'hui encore c'est incompréhensible... »

Les travaux de dépouillement, dans des archives tout à fait intimes, rendent possible, et fondée, l'interprétation psychanalytique dont Jacqueline Magnou fournit un exemple (13). Dans son étude, **Törless, variation sur le complexe d'Œdipe ? Quelques remarques sur la structure du roman**, J. Magnou montre que tout influence entre Freud et Musil est exclue. Toutefois, le travail de Musil et les premiers écrits de Freud sont contemporains, et une parenté intellectuelle se manifeste pour l'observateur rétrospectif. La méthode psychanalytique peut fournir un moyen de révéler une structure du récit, celle du triangle œdipien. L'homosexualité, objet d'analyse et d'explication pour Freud, est pour Musil un moyen de représenter comme expérimentalement une quête intellectuelle d'un ordre tout spécifique : la contradiction vécue par Törless entre rationnel et irrationnel, et non pas comme Freud entre conscient et inconscient. Les séquences du récit d'une part, les personnages et leurs rôles d'autre part, permettent à Jacqueline Magnou de tracer le triangle, schéma symbolique du complexe d'Œdipe. Reiting et Beineberg assument un rôle de Père de substitution, dominant Törless, et possédant — de toutes les manières — Basini (lequel acquiert une fonction de Mère de substitution)

vers qui tend le désir (homosexuel-incestueux) de Törless. D'où chez celui-ci le moment de rivalité et de jalousie à leur égard. Bozena (rôle de femme — Prostituée) renvoie à Basini (similitude phonétique). Ainsi, Basini est à la fois le partenaire et le double de Törless, lui donnant l'occasion de fuir la Femme-Prostituée pour établir la relation homosexuelle-incestueuse, la surmonter, ce qui est gage de son passage à l'âge adulte. Le mérite de ce travail, c'est de mettre en relief l'importance première de la relation perturbée entre Musil et sa mère. Les schémas produits séduisent un lecteur épris de systématisation.

Il n'y a pas, chez Törless, que la nécessité inévitable de passer par l'épisode de l'inceste pour conquérir sa maturité. Les structures indiquées sont bien des réseaux possibles d'analyse mais l'enjeu essentiel, comme l'a noté Musil (14), c'est une investigation sur un phénomène-limite, dans un champ d'expérience simplifié, facilitant les réactions observables : l'enquête sur soi-même, la conquête intellectuelle et sensuelle de sa propre identité, corps et âme.

Les commentaires mentionnés à présent fournissent davantage de nuances, de complexité aussi. Le refus opposé à Musil par les éditeurs auxquels il avait proposé son manuscrit l'incite à solliciter le jugement du plus influent des critiques d'Allemagne, Alfred Kerr. Le long article dont celui-ci honore, le 21 décembre 1906 (15), ce roman d'un inconnu, provoque la publication, déclenche le succès et caractérise l'œuvre en des termes à la fois précis et suggestifs, où viennent s'alimenter depuis bien des exégètes. « Un livre qui restera... risque d'être bientôt décrié, hué et conspué... comporte des parties magistrales... la force de cette œuvre tient à l'expression tranquille et intériorisée de choses abyssales dans cette existence, choses qui sont pourtant bien là, présentes en cette existence... montre de nouveaux degrés dans le domaine de l'âme... Aucune mollesse. Il n'y a là, pour ainsi dire, aucun lyrisme. C'est un être humain qui plonge le regard dans des faits et c'est seulement de leur expression objective que naît cette part de lyrisme que les choses peuvent recéler... exempt de toute sensiblerie... présentation des faits... l'atmosphère n'est nullement peinte. C'est la chose représentée qui l'exhale... Tout se manifeste comme un élément de l'âme chez l'élève Törless, et demeure visible en une pénombre... » On peut comprendre pourquoi, sa vie durant, Musil revient par intermittences à cet article. Alfred Kerr l'aide à affirmer son identité littéraire, à mieux voir et surmonter ses faiblesses et stimule sa recherche du style propre.

Avec autant de verve, de culture et de rigueur que Kerr, Robert Minder situe le roman de Musil dans la crise que vit la jeune génération aux alentours de 1900 (16) : la grande fréquence des suicides d'adolescents, les enthousiastes mouvements de jeunesse, prêts à surmonter le marasme de l'existence et à combler le vide politique au moyen de quelconques idéologies, mythes ou fanatismes, qui deviennent explosifs après 1918... Mais à la différence des Kornfeld, Hasenclever, Unruh,

Sorge, Wedeking, Hesse, Thomas Mann ou Rilke et aussi à la différence des Huysmans ou d'Annunzio (17), Musil parvient à cette réussite unique, dans son *Törless*, d'allier une stricte pénétration intellectuelle à la profondeur de ses pressentiments. Avec l'acuité de cristal d'un Sigmund Freud, Musil révèle la composante sexuelle dans l'instinct de puissance, la part de volupté que la victime prend à son avilissement même, la contagion pernicieuse, l'aliénation d'où le héros ne se sauve que par une quête cartésienne de soi-même. Robert Minder souligne enfin, chez les sadiques mis en scène par Musil, la maîtrise technique avec laquelle ils camouflent leurs crimes, préfigurant en particulier 1933 et 1945.

Ainsi se dessine, pour le lecteur de Musil, un réseau de relations, indéfini, élémentaire et profond, à l'image des inquiétudes du poète, et d'une richesse rare chez un débutant. Pour son moment historique, notons peut-être aussi tel effort de Mattenklott (18) qui cherche à prouver la paradoxale inadéquation théorique, esthétique, politique et sociologique du roman de Musil, lequel ignore et les contraintes sociales et Marx et Lukacs et Walter Benjamin et l'aliénation de la bourgeoisie et l'inanité de tout refuge dans une idéologie élitaire d'artiste ou dans un mysticisme... Ce qui n'empêche pas Musil, grâce à la prééminence d'un « facteur subjectif » qui s'enracine — en dépit de tout — dans l'Historicité, de poser des repères objectifs révélateurs de la conscience bourgeoise malade : le déracinement par rapport à la famille, l'impossible idylle féodale, l'angoisse devant les classes inférieures, la rituelle fréquentation du bordel... Rien, au demeurant, qui puisse sauver l'existence des privilégiés ni préparer quelque rédemption (cqfd). Etude au reste pertinente, puisque, à l'instar naguère de Georg Lukacs étudiant Balzac (19), il s'agit de voir que la puissance révolutionnaire de la littérature ne tient pas à l'idéologie de l'écrivain, ni à ses intentions manifestes, mais à l'acuité de son travail poétique.

Une première synthèse sur l'œuvre de Musil, par Kaiser et Wilkins, *Introduction à l'œuvre de Robert Musil* (20) examine *Törless* selon trois perspectives qui se complètent. Tout d'abord des affinités multiples apparaissent (à la lecture des *Journaux* de Musil et de *L'Homme sans qualités*) entre la biographie de Musil, le héros Ulrich (*L'Homme sans qualités*) et le jeune Törless. L'interdit énoncé par la mère de Musil, frappant ce qui est du ventre et du bas-ventre, les relations familiales perturbées par des aspects névrotiques et l'apparente paisible banalité d'un ménage à trois, le décès jamais oublié par Robert Musil d'une toute petite sœur qui aurait été l'aînée, la violence des réactions du petit garçon, qui provoquent la décision « unanime » de l'exiler dans des internats militaires, l'évidente souffrance de l'enfant et de l'adolescent ainsi incarcéré des années durant, cela se retrouve dans l'œuvre. Mais transformé, et même transfiguré. Ainsi la mère de Törless, hormis son extrême sensibilité et le charme de sa féminité, n'a rien de Mme Hermine Musil ; dans le roman, c'est le garçon lui-même, par ambition, qui demande à être inscrit à l'école militaire. L'idéalisation est de poids. Comme Ulrich, Törless

porte un « regard double » sur toute chose : à la fois absorbé en une contemplation toute soumise à l'événement immédiat, et, pour une autre strate de sa vie intérieure, tendu en un rigoureux contrôle rationnel de sa perception. Ce dédoublement caractérise la distance que le héros, au moment même d'un paroxysme, prend par rapport à soi-même et à ce qui le trouble.

Le terme que, tout au début de ses *Journaux*, Musil retient est celui, emprunté à Nietzsche, de « Vivisecteur » (21). C'est une mobilisation des énergies intellectuelles, comme à l'affût, et qui évoque quelque chose de scientifique, mais d'une intensité proprement passionnelle, en quelque sorte. Éprouver et explorer en même temps les contradictions secrètes de l'existence. Intrigues, violences, perversions, débordements sexuels sont évoqués, nommés, attendus et enfin accomplis et montrés, engendrant le dynamisme du récit. Mais c'est un aspect du texte, une apparence. Les désarrois de Törless sont d'autre nature. Le travail intérieur, chez lui, de l'imagination et de l'intelligence fait progresser le récit davantage que ces événements. L'ambiguïté des faits et des gens à la fois fascine et inspire de la répulsion. Mais il lui faut progressivement s'apercevoir qu'elle réside aussi et d'abord en lui-même. Une série d'expériences, objet et sujet du récit, sont indispensables avant qu'il n'en prenne bien conscience. L'une d'elles, cruciale, lui fait affronter l'insondable silence des choses : face à un mur de parc, sombrant dans une infinie solitude, étreint par il ne sait quoi, mais saisi obscurément par une hébétude qui est peut-être une sorte d'extase... Episode vrai, qui reparaît ailleurs dans l'œuvre et les écrits intimes de Musil et en même temps très littéraire, emprunté même pour une bonne part à l'autobiographie de Grillparzer ! (22).

Et c'est ici que s'esquisse la quête véritable de Törless, qui doit être aussi celle de l'Homme sans qualités, et pour Musil celle de tout être humain. Un travail sur soi-même, une « tâche de l'âme » (23), une révélation du chaos en nous-même et l'action salvatrice et féconde de l'énergie intellectuelle le pénétrant. Ainsi, ni Beineberg avec son occultisme et ses fanatiques délires, ni Reiting, apprenti surhomme avec son cynisme bien calculé ne sont étrangers à Törless. Ils incarnent, sous forme extrême et exclusive, quasi-caricaturale, des composantes de Törless. Mais, lui, l'adolescent dans ses désarrois, se distingue et se sauve par une lucidité intellectuelle, exigeante ou méprisante selon la situation, par sa méfiance envers des transports viciés par la volonté de puissance. Sauvé, Törless ne l'est pourtant pas tout à fait. Selon Musil en effet, il n'est pas encore de taille, peut-être, à mener à bien cette « tâche de l'âme » qui doit être l'itinéraire de Ulrich (24).

Riche de réminiscences et de suggestions, l'étude de Gerhart Baumann, *Robert Musil, Contribution à la connaissance de la Poésie* (25), voit en Musil un esprit apparenté à Paul Klee, Paul Valéry ou Montaigne. Ce sont les possibles, les devenirs, la paradoxale simultanité des contraires qui caractérisent la genèse de la personnalité en tout homme, et qui

caractérisent aussi l'œuvre de Musil. De même que ces témoins invoqués par G. Baumann, Musil fait œuvre de poète et à la fois de critique face à sa propre activité poétique. La progression de Törless, édifiant son propre moi, peut ainsi s'éclairer par tel propos de Valéry (**Note et digression**) (26) :

« La personnalité est composée de souvenirs, d'habitudes, de penchants, de réactions, elle est en somme l'ensemble des plus prompts réponses de l'être, même quand cette promptitude amène la tendance à différer »... « Ce qui est le plus vrai d'un individu, le plus lui-même, c'est son possible, que son histoire ne dégage qu'incertainement. »

Le vivisecteur Robert Musil fait penser à M. Teste.

Chez l'adolescent, G. Baumann retient l'indistinct, l'indéfinissable ambiguïté, dans les sentiments comme dans le vouloir, mais qui n'est pas faiblesse, le primat de l'imagination, créatrice d'angoisse, mais en même temps fondant la personnalité, au prix d'une tension à la limite du supportable, entre attraction et répulsion.

La synthèse d'Elisabeth Stopp, **Contenu et forme du Törless de Musil** (27) répond à la double question de savoir quelles difficultés troublent Törless, et quels moyens littéraires l'écrivain utilise pour les rendre sensibles. E. Stopp note des similitudes entre Törless et les jeunes Wordsworth, T.S. Eliot, ou Hofmannsthal, en particulier parce que ces esprits, exposés à quelque schizophrénie du fait de l'extrême acuité de leur intelligence, voient les choses et le langage se dérober sous leur effort. Toutefois, Törless parvient à exprimer ses conflits, imparfaitement et après une série d'épisodes où se focalisent, à chaque fois de manière cumulative, réminiscences et expériences. En apparence, il y a un trouble croissant chez Törless, qui va de désarroi en désarroi plus profond encore ; mais en réalité, c'est là une condition même de sa percée vers la lucidité.

Quant aux moyens, E. Stopp apprécie la stricte adéquation du sujet, de l'action et de la forme, tout en montrant que cet équilibre n'est pas statique, mais le résultat d'une tension entre éléments des plus disparates. Le mode direct de narration, entrecoupé de dialogues ; un minimum de description des réalités extérieures ; un maximum de description des états de conscience. Dans les particularités typographiques, de mise en page et de ponctuation, E. Stopp voit davantage qu'un tribut aux modes naturalistes ou au maniérisme. Ces techniques servent à la force expressive. Les pointillés de toute une largeur de page sont, par exemple, des répit dans les turbulences du moi ou bien la marque d'une étape révolue dans les processus intérieurs.

Ajoutons que Musil, au tout début de ses travaux littéraires, notait pour lui-même dans ses **Journaux** : « point et point-virgule symptômes de régression, d'immobilisme... tant que l'on pense en phrases avec point final, il est certaines choses que l'on ne peut pas dire — tout au plus

vaguement ressentir... — D'autre part, il serait possible d'apprendre à s'exprimer de telle sorte que certaines perspectives infinies — aujourd'hui encore au seuil de l'inconscient, deviennent alors distinctes et compréhensibles... » (28).

Musil innove aussi dans le goût de l'époque, entre impressionnisme — fin de siècle — décadence : les monologues intérieurs rapportés dans la narration avec de multiples variantes, avec ou sans commentaire du narrateur, sont une de ses supériorités sur les meilleurs écrivains, même sur celui qui passe pour le maître de cette technique, Arthur Schnitzler. Ils contribuent à suggérer les plus subtiles nuances de l'émotion. On peut ainsi, pour l'essentiel, écarter le reproche que Musil se faisait à lui-même en secret à propos de son premier roman : « des gamins de seize ans qui discourent comme des livres... » (29).

*

* *

Marie-Louise Roth examine le roman sous l'aspect de **La crise intellectuelle et morale d'une génération** (30). Le roman, s'il raconte les ambiguïtés de la puberté, ne trouve là qu'un simple terrain de démonstration pour signifier plus largement le « Malaise dans la civilisation » (selon le titre de Freud en 1929), l'écroulement de toutes normes, la crise de conscience d'une époque. M.-L. Roth voit trois parties dans *Törless* : L'individu, qui d'abord se sent à l'abri dans un monde de la loi et de la causalité, acquiert ensuite peu à peu la conscience de son altérité en découvrant un monde obscur de crise. Le troisième moment du récit consiste alors dans la recherche d'un équilibre entre ces deux mondes antithétiques.

Il s'agit du passage trouble entre causalité et relativité. Sans doute Musil se démarque-t-il ici de Ernst Mach. Le *Moi*, « faisceau de sensations » (E. Mach) devient pour Törless surtout conscience de soi. L'indécision de Törless, son écartèlement, exprimés dans ses traversées menant aux lieux obscurs (les maisons du bourg ; l'ancre de la prostituée ; la chambre rouge), correspondent à un tremblement de terre moral, charnel, intellectuel, où devient évidente l'équivoque des comportements humains. Une vie secrète, d'une irréductible irrationalité, brutalement prend possession de Törless.

Les doutes de Törless sur sa propre identité prennent l'ampleur d'une crise de la connaissance, où l'adolescent, à force de lucidité, dépasse la confusion, écrit son **De natura hominum**, invente de possibles solutions (en poussant Basini à se dénoncer), découvre que d'autres moyens de connaissance que l'entendement conduisent par-delà les trous de la rationalité (les nombres imaginaires en sont une image forte) vers la « réalité en tant que telle », et grâce au sens de l'utopique, vers une promesse d'épanouissement, ce que Musil nomme « l'autre état » (31).

L'Europe désemparée (32) pourrait cesser un jour de l'être : l'homme, ou tout au moins Ulrich, poursuivant le cheminement de Törless, acquiert ce sens de l'utopie, cette volonté de pénétrer les « deux arbres de la vie » (33)...

*

* *

Depuis 1980, la meilleure approche de l'œuvre de Musil demeure le travail de Helmut Arntzen. Il existe bien aussi la très solide introduction de Eckhard Heftrich (33), qui montre la réussite littéraire des parties critiques et satiriques, chez Musil, et l'impression d'inachevé, d'inhibition même dans les parties de réflexion et de mystique. Cependant, E. Heftrich semble ne considérer Törless que comme préfiguration de *L'Homme sans qualités*, ce qui ne nous suffit peut-être pas ici. Meticuleusement fondé sur les documents, et utilisant les imposantes publications de Adolf Frisé (34), le commentaire de H. Arntzen, pensé et pondéré, précise la part autobiographique fondamentale dans le roman de Törless. Elle concerne, certes, les épisodes violents, pervers ou satiriques, mais bien davantage, chez l'adolescent, la quête intellectuelle même, qui se révèle unique et lancinante recherche de Musil, savant et poète. Exempte de toute complaisance envers soi-même, l'ambition de Musil, apparentée à celle de Nietzsche, bien plus qu'aux ambitions littéraires des contemporains à la fin du siècle, s'accompagne d'une constante critique de ses propres écrits et de ses propres techniques. L'exceptionnel et durable succès de son premier roman dans les six éditions publiées de son vivant, jusqu'à la prise de pouvoir par les Nazis (plus de 150.000 exemplaires de 1906 à 1931) conduit l'écrivain à revenir à cette œuvre pour en mieux discerner forces et faiblesses, mais sans en rien modifier. Ces notes de Musil éclairent le commentateur, quelquefois il est vrai de manière contradictoire. Plusieurs propos (années 1930 à 1941) insistent sur la préfiguration, dans le roman, des mécanismes en action dans les dictatures modernes et de leurs diverses variétés de dictateurs (35). Alors que Musil avait précédemment mis en relief surtout le caractère de champ expérimental, d'exemple de « vivisection », dans l'anecdote simplifiée des quatre adolescents pervers (36), indiquant par exemple que l'histoire du garçon de seize ans était « une feinte » pour étudier autre chose de fondamental. Les protestations énergiques de l'écrivain contre toute interprétation psychologique, ou sociologique ou politique, contre tous ceux qui voyaient dans le récit une sorte de confession et en escomptaient une utilisation directe pour leurs fins, datent des mois et années suivant immédiatement la publication (37). Pourtant, on peut être impressionné par la façon dont ces propos de Musil se complètent, rendant illégitime tout recours à une méthode d'analyse exclusive :

« La description d'un être immature, s'adonnant à des tentatives et à des tentations, n'est bien sûr pas le problème, mais un simple moyen pour

mettre en forme ou suggérer ce qui, en cet être immature, n'est pas mûr. Cette représentation de même que toute psychologie dans l'art n'est que le véhicule qui fait avancer ; et, si vous ne voyez dans les intentions du poète que la psychologie, vous avez cherché le paysage dans le véhicule... » (38). Cependant, Musil écrit aussi : « ce roman pourrait être caractérisé comme le moment où la nouvelle conception de l'éducation fait irruption, en même temps que les luttes de la puberté se trouvent éclairées grâce à de nouveaux moyens psychologiques. Il paraît en même temps que *L'Eveil du Printemps* de Wedekind, coïncide avec le moment où la psychanalyse part de Vienne également mais trace les contours d'une représentation toute autre de l'âme et de l'existence, et qui exerce sur la jeune génération une vive influence, mais n'influe qu'à présent sur l'évolution des idées, par exemple dans les conceptions de l'école de la Psychologie de la Forme... » (39).

Souvenons-nous, en tout cas, de cet avertissement que Musil jeune homme s'adressait à lui-même dans son *Journal intime* (qu'il souhaite qualifier de « nocturnal » plutôt que de « journal ») : « Monsieur le vivisecteur, qu'est-ce que c'est ? Peut-être le type de l'homme cérébral en train de venir ? Mais les paroles ont tant de sens adventices, de doubles sens, de sentiments adventices et de doubles sentiments que l'on fait bien de s'en tenir à distance »... (40).

Prenons donc un peu nos distances.

Une gare du chemin de fer, lieu des adieux de l'adolescent Törless à ses parents, au début du récit, et lieu où, après environ quatre semaines, il retrouve sa mère à la fin, fournit les deux scènes qui encadrent des événements chronologiquement rapportés, incluant toutefois de rares et brefs retours en arrière dans les réminiscences du héros. S'écartant de ce déroulement chronologique, le narrateur raconte l'entrée de Törless dans l'internat (quatre années plus tôt), sa brève amitié avec le jeune prince, puis très succinctement ce que devient Törless jeune homme, et ce qu'il pense des événements qui font l'objet du roman. L'événement central, enfermé entre les murs de l'institution, dans un grenier abandonné, et dans une rouge pénombre, c'est l'histoire de Basini persécuté par ses camarades Reiting, Beineberg et Törless, relatée par le narrateur et aussi au moyen des conversations des protagonistes. Des épisodes adventices le précèdent : une scène entre Törless et Beineberg à la pâtisserie du bourg ; une visite des deux garçons chez la prostituée Bozena ; un entretien de Törless avec son professeur de mathématique.

Deux actes autonomes de Törless marquent la phase dernière du roman : sa fuite hors de l'école et son discours devant le conseil des professeurs. La plus grande place, dans le livre, est occupée par la relation de propos et de monologues intérieurs où les transitions fréquentes, soit brusques, soit imperceptibles, entre faits, sensations, souvenirs, rêveries, sentiments ou associations d'idées, montrent Törless dans sa confusion, ses troubles, ses « désarrois ».

Ceux-ci sont occasionnés par sa sensualité, sa sexualité. Plus exactement par des pressentiments, relevant de ces domaines mais aussi de

portée plus générale ; puis par cette révélation que la réalité n'est pas l'enchaînement causal, cette harmonie linéaire que Törless a pu tenir pour immuable fondement de sa vie. H. Arntzen observe que les deux seuls acteurs, dans ce récit, Beineberg et Reiting, ne sauraient pourtant faire naître d'histoire qu'un roman puisse raconter. Leur cynisme délirant, leurs actes barbares, leur sadisme ne sont que sempiternelle répétition des mêmes médiocrités et vilénies : « dictateurs d'aujourd'hui in nucleo » (41).

Seul moteur d'une action romanesque véritable, le cheminement intérieur de Törless, dont la technique essentielle est la révélation de « contradictoires analogies » (42), tout spécialement au milieu du roman où succède à la scène nocturne de Törless avec Beineberg une scène dans la pleine lumière de midi. Törless, qui semble passif, et demeure étranger aux divagations de Beineberg, tant qu'il est en face de lui dans l'obscurité, sent se déclencher au fond de son être, une fois en plein soleil, une de ces visions indéfinies, ou vision de l'infini, capitales dans sa propre genèse, et qui reprend, métamorphosée, la vaticination de Beineberg. Seul face à l'incompréhension de ses camarades, de celle aussi des maîtres, Törless, « vivisecteur » donc de soi-même, sombre dans la chaotique et foisonnante richesse de sa sensualité, en des expériences toutes de négativité ou d'échec, mais qui le conduisent à une sorte d'indifférence taciturne.

Quoique différent du premier schéma, et bien plus long, on sent qu'un tel aperçu n'épuise nullement le texte ! Serons-nous encore suffisamment « esprit non prévenu » pour tenter de nous mettre à l'écoute de notre plaisir de lecteur ? En lisant Maeterlinck, Musil recopie, en exergue de son roman, un passage du chapitre « La morale des mystiques », dans *Le Trésor des Humbles*. L'idée s'en apparente à celles de Novalis et de Tieck sur les féconds abîmes de l'intériorité (43). C'est, en tout premier lieu, la difficulté d'exprimer cette joie de qui découvre l'âme au plus profond de la « grotte aux trésors merveilleux » (Maeterlinck). Et c'est bien de la joie, un plaisir de lecture rare que suscite ce roman, tout de confusion pourtant. Pour y discerner la montée de ce plaisir, tentons de réexaminer quelques difficultés de prime approche.

Une sorte d'imperfection, dans la lecture, et qui en freine le plaisir, peut tenir à ce que la version française de Philippe Jaccottet (44), excellente et d'une qualité toute littéraire, est précisément une traduction. La dure obligation de devoir choisir l'a incliné vers l'élégance, la clarté et la fluidité, aux dépens, en mainte occasion, de la rigoureuse précision, si difficile mais si excitante, pour qui lit ce texte où l'indéfinissable, l'indéterminé, l'ondoyante et incessante transformation du sentir et du percevoir sont des caractéristiques fonctionnelles. Musil y déjoue les lignes usuelles de la logique et des raisons déductives. Jaccottet, virtuose, ne démérite nullement. Mais ce serait, presque, comme la transposition pour piano d'une œuvre orchestrale.

Die Verwirrungen (Les Désarrois), ce sont les états confus de la conscience, les troubles et confusions momentanées des sentiments et du

vouloir. Alors que « désarroi » fait peut-être plutôt penser à une détresse générale, à des angoisses, à la déroute, au détraquement. Törless, qui sombre, par épisodes, dans des troubles, et fait l'expérience du chaos, demeure pourtant, du début à la fin du récit, un adolescent de trop de qualité, et c'est en grand et noble arroi, nullement démuné, en acharné investigateur de son esprit, de son sang, de ses nerfs et de son âme, que le lecteur, pas à pas, l'observe, mieux gagné à mesure par l'énergie singulière et stimulante qui le fait progresser. Rien de la « Confusion des Sentiments » (45) qui s'accompagne, chez les personnages de Stefan Zweig, d'une térébrante agressivité envers soi-même, peut-être plus encore qu'envers la société, en une désespérante et désespérée défense de l'homosexualité. Rien non plus d'un désordre essentiel (désarroi) qui serait à l'opposé de toutes les énergies de l'esprit, comme pour le suicidé de Frank Wedekind et ses lamentables camarades et victimes des sexuelles errances.

Mais examinons quelques lignes encore (46) :

1) « ... etwas Feines und Genussreiches zerschlagen... »
« détruire un trésor précieux et fragile »

La lecture du texte donnerait par exemple :
avait rompu cette chose toute de distinction et de délices

2) « aber er schien in einen anderen Strom geraten zu sein, der ihn immer weiter davon entfernte »

« c'était comme si on l'avait branché sur un autre circuit qui ne cessait de l'en éloigner davantage »

mais il semblait être emporté par un autre flot qui...

3) « Törless irrte, er sah erst die Schatten, die etwas noch Unerkanntes in ihm in sein Bewusstsein warf... aber er hatte eine Aufgabe an sich selbst zu erfüllen, eine Aufgabe der Seele, - wenn er ihr auch noch nicht gewachsen war »

« Törless allait à la dérive, il ne voyait encore que les ombres projetées dans sa conscience par une puissance provisoirement inconnue... mais il avait découvert une tâche à remplir, un travail à effectuer sur son âme, même s'il n'était pas mûr pour l'accomplir ».

Törless errait, il voyait les ombres que quelque chose en lui-même, non encore identifié, projetait dans sa conscience... mais il avait une tâche à accomplir sur soi-même, une tâche de son âme, quoiqu'il ne fût pas encore de taille à la réaliser

4) « infolge einer augenblicklich ziellosen geistigen Situation. Und gerade diese Untreue gegen etwas Ernstes, Erstrebtes in sich erfüllte ihn mit einem unklaren Bewusstsein von Schuld »

« pour s'être trouvé soudain spirituellement sur une voie sans issue. C'était précisément cette infidélité à quelque grave idéal qui lui donnait la vague conscience d'une culpabilité »

parce que momentanément pris dans une situation où son esprit était privé de tout but. C'était précisément ce manque de loyauté envers quelque chose de grave, vers quoi il tendait de toutes ses forces, qui l'emplissait de l'obscur conscience...

5) «etwas über den Verstand Gehendes, Wildes, Vernichtendes schien durch die Arbeit irgendwelcher Erfinder hineingeschläfert worden zu sein... Da, in diesem Himmel, stand es num lebendig über ihm und drohte und höhnte »

« une force irrationnelle, sauvage, destructrice, endormie seulement par les passes de quelque inventeur... Elle était là, vivante, menaçante, ironique, dans le ciel qui le dominait »

quelque chose qui passait l'entendement, chose farouche, toute de destruction et qui semblait avoir été là plongée dans le sommeil par le travail d'on ne sait quels inventeurs... Là, dans ce ciel, voilà que cette chose, vivante, le dominait, le menaçait, le raillait (46).

Ces échantillons, non par vaine chicane, mais pour aider, à l'occasion, à aiguïser le regard. La profusion des termes indéfinis, que l'on peut taxer de maladresse juvénile, n'affaiblit pas le récit, en réalité ; ce sont eux qui, paradoxalement, « précisent » la nature même de la quête où s'acharne Törless. Sensualité et sexualité portent non tellement sur la proie, la personne, le partenaire, mais c'est la puissance de l'imaginaire qui tisse un complexe réseau de réminiscences, d'émois et de découvertes (47) :

« ... venant du jardin abandonné, une feuille çà et là frôlait en sa danse la fenêtre éclairée... c'était un univers à part, cette obscurité. Tel un essaim de sombres ennemis, elle avait envahi la terre, abattu ou chassé les humains, d'une manière ou d'une autre effacé toute trace d'eux... l'univers prenait alors pour lui l'apparence d'une maison ténébreuse et vide, un frisson habitait sa poitrine comme s'il devait, à la recherche de quelque chose, aller maintenant de chambre en chambre, d'obscures chambres dont on ne savait pas ce que cachaient les recoins, franchir à tâtons les seuils que nul pas humain hormis le sien ne devait plus fouler — comme si tout à coup dans une pièce les portes se refermaient devant et derrière lui et que lui se trouvait face à la maîtresse des lieux elle-même, la maîtresse des troupes ténébreuses. ... ainsi la solitude pour lui avait l'attrait d'une femme et d'une monstruosité... »

Intense mouvement de l'imagination, donc, qui stimule les énergies intellectuelles de prévision et de contrôle. Törless n'est jamais livré exclusivement aux pulsions. Son intellect aux aguets, même s'il est empêché de s'exprimer par le langage, conserve sa vigilance. Ce n'est pas exactement du « refoulement », mais plutôt la simultanéité d'actions et de sensations antagonistes, les obscures vagues de fond et le regard analytique. Bien entendu, l'intervention du narrateur-vivisecteur est notable.

Ce roman, où l'apparente pauvreté de l'action, la banalité de l'anecdote scandaleuse et la surabondance de la réflexion ont pu causer quelque déplaisir, a plongé son auteur aussi, en quelques occasions, en un désarroi qu'il a surmonté, non sans humeur, dans des propos publics et privés. A la différence des autres œuvres de Musil, pour lesquelles les *Journaux* abondent en états fragmentaires préparatoires et études diverses, nous lisons *Törless* tel que Musil l'a achevé. Il est probable qu'il a détruit les états antérieurs, à mesure qu'il les reprenait. Les propos, de peu d'étendue, qui concernent directement *Törless* sont des observations critiques ultérieures, et quelques pages d'extraits de lectures entre environ 1899 et 1905, où l'on voit l'attention que Musil porte aux Romantiques allemands (surtout Tieck et Novalis) et à Maeterlinck.

Les plongées dans les abîmes du moi obscur se trouvent fréquemment dans les *Contes Fantastiques* de Ludwig Tieck (en particulier la mésaventure de celui qui pénètre en quelque galerie de mine, y peine un temps infini, en ramène au grand jour ce qu'il croit être trésors inestimables, et qui, au soleil, ne voit que d'ordinaires cailloux au creux de ses mains), et dans les poèmes et le roman de Novalis (48). Musil recopie surtout ce qui se rapporte aux ténèbres de l'intériorité, à la fascination exercée par les contradictions de l'être, les échappées mystiques ou les délires, chez les esprits lucides et de formation rationaliste, ou technique et scientifique, comme pour lui-même. Mais Musil ne réutilise jamais ses lectures, ni tel que, ni directement. Il les vit à nouveau, très secrètement et très intensément. Une exception : la scène devant le mur du parc où l'on retrouve quelques éléments venus tout droit de passages recopiés par Musil dans l'*Autobiographie* de Grillparzer (49).

Rigoureux théoricien égaieusement de son travail poétique, Musil séduit et fascine par la diversité des éclairages sous lesquels il voit son *Törless* a posteriori. Il y a là comme une esthétique en train de se faire et de se penser. Les *Journaux* peuvent être ainsi une sorte d'investigation parallèle pour le lecteur de *Törless*. Outre l'affirmation de sa préférence pour la nuit, et l'évocation des fauves qui s'y lovent au cou de l'écrivain, jouissant d'un repos d'intense vigilance, après l'hébétude de la journée, Musil écrit, comme dans son premier roman, que, la nuit, « la vie des nerfs se repose... et s'épanouit en gagnant les profondeurs, et l'on acquiert un nouveau sentiment de soi-même... » (50). Notons qu'ici, Musil écrit comme il s'applique à ne pas le faire dans le roman, où la réflexion, le coup d'oeil du « savant qui place son propre organisme sous le microscope et se réjouit dès qu'il trouve quelque chose de nouveau » (50), ne se traduisent jamais aussi directement, mais toujours par transmutation : en scènes, en situations, en actes du personnage.

« Il y a beaucoup de psychologie dans le livre. Je ne veux pas rendre concevable, mais rendre sensible. C'est là, je crois, en germe la différence entre une science psychologique et un art psychologique » (51). « L'auteur ne doit se manifester que dans les accoutrements ministériels de ses

personnages. Toujours rejeter sur eux toute responsabilité. Non seulement c'est plus habile, mais c'est par là que naît l'épique » (52).

« Lorsque l'on raconte quelque chose, toujours raconter une scène qui illustre cela ». « La littérature est une vie plus intrépide, mieux logiquement combinée. Engendrer des possibles, ou les extraire par l'analyse » (53).

« En reprenant Törless, ce qui me frappe : c'est fait exactement, c'est la perspective exacte... Je le crois vraiment, à l'époque j'en avais un plein sac — je pris ce qui tout bonnement me tombait sous la main et n'attachais de prix à rien pris en particulier - Après ça, le sac était vide... ce que peut-être Törless possède, cette manière de sûreté laconique, sans beaucoup de paroles, disposer de beaucoup de choses... » (54)

Ces fragments de réflexion de l'écrivain sur soi-même indiquent quelques traits de la transmutation entre le vécu et le roman. Malgré l'abondance des observations et commentaires intégrés au récit, il est significatif que Musil ne part pas, semble-t-il, d'une « idée » ou d'un « projet » abstrait. Une extrême densité et complexité des événements vécus, des conflits non effacés, fait l'authenticité de l'œuvre. L'autobiographie « événementielle » n'y tient qu'un rôle limité : le fait lui-même, inouï, indicible et inqualifiable, l'internat militaire pour enfants, c'est tout. Mais tout le processus de création porte sur l'expérience, gravée au plus profond, de la conquête de l'autonomie intellectuelle par l'enfant interné. Ce n'est pas « de la littérature » (comme les camarades de Törless disent « de la poésie » !). Voilà pourquoi c'est de l'art.

« La vraie histoire de l'élève Törless... histoire de la barbarie, contemporaine de A(dolphe) H(itler)... trou du cul du Diable... pire que des détenus... et les latrines... ma manie de propreté aujourd'hui encore une sorte de surcompensation ?... je ne me laissais pas « éduquer », et surtout pas par la force...

... l'officier putschiste, aurions-nous pu nous douter, à l'époque, que ça allait être la figure modèle dans l'univers !... (R(eiting), B(eineberg), les dictateurs d'aujourd'hui in nucleo, et aussi cette conception de la masse comme quelque chose qui doit être contraint... » (55)

Autant réflexions sur l'Histoire que sur sa propre existence, ces bribes des **Journaux intimes** de Musil excitent l'esprit parce qu'il transparaît le fond même de l'interrogation chez l'adolescent : l'incommensurable énigme de l'existential, l'indicible imbrication des possibles et des réels, du passé et de l'avenir.

Plus manifestement technicien de sa littérature dans quelques autres notices, Musil se plaît à analyser, après coup, des réussites qu'il cherche à retrouver dans ses travaux ultérieurs :

« dans Törless, l'inconcevable, ce que l'on ne peut que pressentir, ce que l'on ne peut se représenter qu'approximativement se trouve, là où cela apparaît, objet d'une tentative pour le rendre compréhensible de manière génétique, psychologique... » (56) « Le facteur qui confère la cohérence, c'est le souhait

de raconter une histoire définie, précédemment imaginée... la colonne vertébrale autour de laquelle tout le reste, mon interprétation et ma conception sont groupées. Le sentiment de ce type, Törless, est, ici aussi, quelque chose de secondaire... » (57).

Le flou des paroles, dont il se méfiait, paraît ici faire surgir des contradictions, par exemple, entre l'intention de « rendre sensible » et celle de « rendre compréhensible ». Ce sont des facettes complémentaires du même acharnement à pénétrer par l'esprit l'incommensurable et l'inexprimable. Nul dogmatisme, nulle idolâtrie de la forme logique bien hiérarchisée, mais toujours le souci de l'énergie vitale, dont une manifestation en littérature, pour Musil, est ce qu'il nomme « la ligne droite... la ligne la plus courte entre deux points... » (58). Empruntée à Nietzsche, cette maxime peut laisser perplexe le lecteur de Törless, où les méandres, les spirales et les labyrinthiques cheminements ne manquent pas. Et pourtant, à prendre quelque recul, c'est bien une forte cohérence, une ligne sans zig-zag qui caractérise la quête du héros. La grande fréquence des termes indéfinis, des tournures « comme si » (als ob), des subjonctifs n'est cependant pas telle (à la différence de ce que l'on constate dans *L'Homme sans qualités*) que le lecteur se perde en conjectures, ou dérive longtemps de possibles en impossibles. Le ferme regard du narrateur, et aussi de son héros, tendus vers un avenir proche, suggèrent bien d'utopiques futurs, mais mêlés aux réminiscences, plutôt que projetés dans une mystique indéfinie (voir l'étude de A. Schöne sur les subjonctifs dans *L'Homme sans qualités*).

L'impérieuse exigence de qui se critique soi-même sans relâche, l'incapacité de se laisser glisser à quelque farniente de la raison, — même lorsqu'il se laisse voluptueusement angoisser par la maîtresse de maison des ténébreux essais, et même dans l'étreinte avec Basini — voilà qui justifie les retours et méandres du roman, au point que le lecteur, revigoré, verrait presque là *Die Aufklärung des Zöglings Törless* (Les Lumières de l'élève Törless) — (laissons de côté le double sens, pourtant pertinent aussi : *Aufklärung* = éducation sexuelle) — et que ce lecteur pourrait admirer ces Lumières qui éclipsent tout rationalisme caricatural (le rêve grotesque met en vedette Kant, et c'est toute une leçon d'antidogmatisme !). Ces Lumières émanent d'un esprit investigateur, en quête à la fois d'harmonie et de totalité : ambition utopique combien intrépide, en des années si critiques. Tel le peintre, selon Musil, qui ne peint pas des atomes, mais des êtres vivants complexes (59), le poète ne voit les « miroirs du cerveau », les méthodes modernes des sciences, de la psychologie, que comme des auxiliaires subalternes.

« Représenter la vie réelle, la vie naturaliste tout alentour, cette vie qui se défait en heures sans cohérence, en une pitoyable indifférence, la représenter de telle sorte qu'elle ne nous transcende pas et soit pourtant belle » (60). Pour le bonheur du lecteur, cette ambition première se réalise dans Törless. Lorsque l'adolescent, jugeant ridicules les déclamations abstruses de Beineberg, n'y prête plus attention, puis subitement imagine

cette corde dont il pressentait depuis quelque temps le balancement mystérieux, et la voit prendre la forme d'un nœud mortel, bien concret, l'« anomalie » soulignée par Musil — c'est qu'il ne cherche pas davantage à comprendre ce que dit Beineberg mais qu'il plonge encore plus profond en soi-même pour tenter d'y « voir clair » (61). « C'est ainsi que Törless, au lieu de s'être mis à méditer les intentions fort étranges de Beineberg, à demi abasourdi par ces nouvelles impressions inhabituelles, essaya de voir clair en soi-même » (61).

On voit ici Beineberg, caricature, élément ou atome psychologique aberrant, quoique très présent et « volumineux » par son discours, demeurer en quelque sorte irréel. Tandis que la seule vérité vivante, — pourtant non encore bien élucidée —, c'est l'incertitude de Törless sur soi-même, son interrogation, à peine exprimée, non encore exprimable, parce qu'elle porte sur l'indicible. Perspective ironique, en quelque sorte, du narrateur, pour faire les délices du lecteur dès qu'il se doute que l'essentiel n'est plus ce qui, de prime abord, prend le devant de la narration, mais est ailleurs, en quelque dédale. Beineberg représente bien un péril, mais un peu comme l'escalier qui monte chez Bozena, ou celui qui gagne la chambre obscure, tendue de rouge. Non pas transfigurées, mais belles, ces représentations, parce qu'elles suggèrent au lecteur que la seule réalité est chez Törless dans cet acharnement de l'esprit sur soi-même.

Puissance intellectuelle dont le jeune homme détient, quoi qu'il arrive, l'inaliénable propriété, et qui lui fait vivre des périls, des aventures, mais d'une autre intensité et d'une autre portée qu'avec Bozena ou Basini. « Il s'était toujours trouvé quelque chose dont ses pensées ne venaient point à bout, quelque chose qui semblait si simple et si étranger... ce jeu, cette perspective secrète toute personnelle l'avait excité... » (62).

Des combinaisons imaginaires et contradictoires, qui s'incarnent soudain en un être animé, Basini, c'est un début de révélation, de renversement de la connaissance, un passage du rationnel à l'irrationnel, une manifestation d'une part de vie secrète en Törless. Le plaisir du lecteur tient ici à la découverte de chemins labyrinthiques, comme dans un jeu dont la solution est inconnue, mais dont on sait qu'elle existe, et va finalement se révéler, pour peu que l'énergie intellectuelle mise en œuvre acquière assez d'intensité. De même, lors des interrogations de Törless dans l'épisode où il se sent livré à Bozena (en tchèque, dit-on, signifiant à peu près « petite divinité »...) : le commentaire du narrateur ôte à ces questions toute justification (« mais toutes ces questions n'étaient pas à proprement parler l'essentiel... ») (63), et pourtant l'acharnement de Törless à se les poser n'est pas vain.

En quelque profondeur de lui-même, la réponse se trouve déjà, comme par ironie du sort, ou du narrateur, encore une fois : « une cohérence de l'âme était donnée là... » (63). Il y a un peu ici d'une

maïeutique narrative bien ironique, aiguillon de la lecture... Ce jeu, aux infinies variations, plonge le lecteur aussi en lui-même, à la découverte de soi également...

Les métaphores abondent, pour ce genre de démarche. La parfaite réussite, en particulier, de la marche vers l'auberge de Bozena, a une valeur unique. L'accumulation concrète des impressions, dans cette pénétration si lente et si difficile, acquiert une précision, une rigueur qui ménagent pour le lecteur une tension croissante, une attente irritée, et la révélation de pulsions d'une puissance bouleversante. D'abord des lampadaires dans le brouillard, puis une lanterne minable, unique, au pont de bois, enfin rien que la lueur d'une allumette. Parallèlement, une humidité lourde, un exubérant foisonnement végétal, des gouttes en averse, et ce fleuve au gargouillement ténébreux. La lune n'apparaît qu'au moment même où surgit la Femme. Sans jouer aucunement sur une éventuelle identification du lecteur aux personnages, Musil distille ici, en maître du « suspens », des émotions aussi fortes qu'indéterminées. Et pourtant, ne s'agit-il pas là, si l'on veut bien changer de perspective, d'une désopilante scène de grosse farce villageoise, où l'ivrogne et deux débauchés imberbes font le siège de la Prostituée ?... Si Musil explore les équivoques, ici il est presque au bord d'une ironie sérieuse. Le bonheur de lecture réside, pour l'intellect, dans le recours à une sorte de code de ce que l'on ne peut pas directement désigner, et pour les sens dans la magistrale technique par laquelle le narrateur tient son lecteur en attente. La fin du récit, nouvelle coulisse d'ironiste, permet de relativiser le poids dramatique presque trop lourd de cette « pénétration », de cette marche vers la Femme : l'on y voit le chaos ramené à ses minables proportions diurnes et poussiéreuses ! C'est, bien entendu, que le regard de Törless a changé, entre temps. Pour un peu, Törless se prêterait à une drôlatique parodie où des rôles vulgaires (les marionnettes sur le quai de la gare, l'ivrogne, le puceau, la putain, le charlatan hypnotiseur...) signifient sur le mode de la dérision des travers trop ordinaires, trop humains. Sans forcer la note à ce point, Musil ne dédaigne pas, en tel commentaire anticipateur, de révéler qu'il ne s'agit ici que d'un champ d'expérience, d'une sorte de feinte, pour les besoins de la « vivisection ». Le garçon en quête de vérité autant que d'harmonie, ce Törless si exigeant, si entier (Törless = türlos... sans porte... ?), ne peut éviter des allures de naïf, d'ingénu presque.

Mais, comme dans la farce, et dans le conte de fées, le renversement, inattendu et pourtant espéré, se produit. Malgré son infériorité face à Reiting et à Beineberg, malgré sa dépendance à leur égard, et à l'égard des adultes, le petit Törless l'emporte sur eux tous, au bout du récit. La revanche d'un Petit Poucet...

Maître du « suspens », Musil sait aussi étonnamment jouer des coups de théâtre et du renversement des rôles. C'est Törless qui se jette à plat ventre, se vautre sur le sol de la Chambre rouge, se laissant emporter par

ce qu'il faut appeler un raptus érotique (malgré l'importance significative des mentions relatives à la masturbation, dans les *Journaux* de Musil, elle ne figure pas explicitement dans les processus vécus par Törless : encore une stylisation). Ou bien c'est Basini qui fait glisser Törless dans son étreinte : lequel fait violence et lequel séduit ? Ces bonheurs techniques font penser à la tradition du roman d'aventure et du roman de formation, et aux mieux réussies des nouvelles de la tradition classique allemande. L'importance des évocations et réflexions touchant la vie des sens et celle de l'âme ne fait pas de ce récit un roman psychologique au sens habituel du terme. En effet, ici, les événements extérieurs, scandaleux et heurtés, existent vraiment, même si c'est leur retentissement dans l'âme et leur intériorisation qui sont la vie même du récit. Il y a, bien conforme à l'esthétique classique, cet « événement inouï » (« unerhörte Begebenheit », Goethe, *Conversation avec Eckermann*, 29 janvier 1827), ce paroxysme où l'irrationnel, la déraison, en une soudaine invasion, semblent l'emporter... et sont cependant rigoureusement justifiés et même légitimés. Certes, le narrateur prépare et motive, méticuleusement, le moindre événement, suggérant chez les trois principaux personnages une existence qui se développe de manière autonome, en dehors même des épisodes racontés par le narrateur. Ainsi l'influence tacite qu'exerce Törless sur Beineberg (lequel reprend, pour torturer Basini, le « style » de Törless, c'est-à-dire « freundlich », « en toute amitié ») (64). Également, l'apparente passivité de Törless qui ne dissimule pas tout à fait, pour le lecteur, les distances qu'il prend de plus en plus nettement par rapport à Reiting et à Beineberg, et enfin à l'égard de Basini, avec un saisissant passage de l'« amitié » à la « haine ». De la sorte, sa fugue, coup de théâtre sans doute, se trouve pourtant préparée de manière sous-jacente.

Bien des instants, dans le roman, illustrent le paradoxal détachement que notre Musil dans son *Journal de guerre* lors de l'épisode du projectile lancé par l'avion, et qui percute tout près de lui (*Tagebuch*, Anhang Heft I, 997-999 ; également *Die Amsel — Le Merle — et Tagebuch*, Heft I, 22.9.1915, 312-313). C'est un dédoublement de la conscience, une manière de se préserver du chaos et de la panique, à défaut de pouvoir se prémunir de la mort, ou du naufrage dans le sexe. C'est le détachement que pratique Törless lui aussi, et qui révèle sa puissante énergie intellectuelle, la genèse de son identité, de haute lutte. La « victoire » paradoxale de Törless peut, peut-être, se constater même à l'instant précis où il succombe à la séduction de Basini, à son cœur défendant.

Le point culminant n'en est pas l'étreinte, ni la parole rituelle (« ich liebe dich » — je t'aime), mais sans doute plutôt cet aveu d'abord tu, mais indiqué par le Vivisecteur Musil, qu'il éprouve là de façon vivante et charnelle pour la première fois ce qu'est la Beauté ! (65). Terme déplacé et inadéquat, si Törless se souvient de ce qu'il a observé de la faiblesse, de la médiocrité et de la sottise du garçon. Et pourtant, sans avoir lu Platon, lui aussi peut avoir le pressentiment que la Beauté est dans le regard de l'autre, de qui aime en dépit de tout... La similitude avec la pédérastie

platonique de Aschenbach (Thomas Mann, *La Mort à Venise*) n'est que superficielle : l'un, vieillissant, comme l'Europe en déclin, autour de lui, perd peu à peu son identité en s'abandonnant au chaos en lui, et qui fut — qui sait ? — peut-être sa véritable identité opprimée et bafouée jusque là... L'autre, adolescent à l'intelligence pugnace, acharné à s'éprouver et à s'affirmer, s'il passe par le chaos, par l'immoralisme, n'en voit que la fonction de transition, n'en conçoit et n'en admet que le caractère instrumental, servant à mettre au monde, enfin, son identité vraie, complexe, riche de toutes ses contradictions et souffrances. Törless est sans cesse et essentiellement « autre », il devient perpétuellement « autre », autre que ce bouillonnement, ce spasme qu'une fulgurance de son intelligence surprend, au paroxysme de la volupté : « ça, ce n'est pas moi !... pas moi !... c'est demain seulement que je serai moi à nouveau » (65).

La supériorité de Törless, sa passion de l'intelligence, l'énergie, en cet esprit en train de prendre possession de soi-même, exclut le sens habituel du péché, de la faute à proprement parler. Törless ne connaît plus guère d'au-delà, ni de « Surmoi » : toute autorité, et toute rédemption ne provient, pour lui, que de son âme même. Sans que l'on puisse pourtant parler de solipsisme. Car sa plongée en lui-même ne se sépare pas de son ambition à se situer dans l'univers des autres, comme le met bien en évidence tel commentaire du narrateur, évoquant, non sans un sourire à la Socrate, le coup d'œil rétrospectif de Törless sur son adolescence passée... L'interrogation lancinante porte sur ce « point où soudain la perspective intérieure change du tout au tout », sur cette énigme qu'est en tout homme la métamorphose subreptice de son être, à mesure que se fait l'expérience de la vie.

Pour que soit si intense l'effort de Törless, dans cette démarche, que nul de ses camarades ne comprend, il faut bien qu'il ait pris conscience en secret à la fois de son altérité, de sa supériorité intellectuelle et du fait aveuglant que lui-même, comme tout autre, et même comme ce Basini, est sujet, est « victime », de ces terribles emballements et débordements de l'irrationnel. Du reste, seul face à Törless, Basini dans sa nudité dépouille aussi quelque peu, pour une intermittence, sa sottise et sa médiocrité. Il semblerait que la souffrance de ce garçonnet « pervers », et son refus désespéré, son incapacité à « raconter », à « se raconter », lui confère comme une sorte de dignité aux yeux de Törless, qui esquisse alors presque une excuse : « ... je ne veux pas du tout te tourmenter... » (66).

La confusion de Törless tient aux contradictions qu'en lui-même il perçoit, et non à quelque soumission envers une loi religieuse ou morale ou de convenance ou autre. Lorsqu'émerge sa « honte », le « rouge » sur son visage, c'est qu'il y a tout à coup cassure par rapport à la belle unité rationnelle, à la linéaire causalité, à l'ordre intelligible qui l'habitait, à ce qu'il croyait.

Plusieurs expériences de ce genre, progressant comme en spirale (comme selon la progression de l'éducation du genre humain, selon

Lessing dans ses **Dialogues maçonniques**, p. ex. § 92) articulent le récit ; et si l'on peut d'abord se figurer que le « petit Törless » va de désarroi en désarroi, il faut bien, à mesure, se rendre compte que se dissimule là quelque discrète ironie du narrateur, non simplement pour le plaisir du lecteur, mais surtout par ce mode de narration, comme « à distance » de l'événement, balance le pathos, là où il risquerait de prévaloir. La remarque de Musil sur le tempérament « esthétique » de son « petit Törless », ou le qualificatif dépréciatif « poétique », qu'utilisent ses camarades pour le moquer, sont de cet ordre. Ces clin d'œil sont de grand prix et révèlent la maîtrise de l'écrivain. Comme Nietzsche, dont il fait sa lecture à l'époque où il écrit le roman, Musil ne conçoit de « morale » que pour des « esprits libres », que pour des « immoralistes ». D'où ce plaisir dispensé au lecteur : en dépit de sa faiblesse et de la confusion où il erre, ce « petit Törless » triomphe des autres et de soi-même ! Il y a bien là comme une épopée héroïque, le roman d'une éducation, mais de soi par soi-même, et ignorant toute coercition. Peut-être bien la seule et unique éducation jamais possible, et vraie... Goethe ne l'a-t-il pas découvert, lui déjà, lui encore : « es irrt der Mensch, solang er strebt... » (errance, le chemin de l'être humain, tant que, de toute son ardeur, il aspire à s'accomplir...) (67).

Loin de répéter les épiques formations classiques et romantiques, guidées par des Sages, des Femmes ou l'Harmonie préétablie, comme dans **La Flûte Enchantée**, le **Wilhelm Meister** ou sous la magique direction des forces nocturnes et célestes, comme pour **Heinrich von Ofterdingen**, Musil invente une démarche qui renouerait plutôt avec le premier héros allemand du roman d'éducation, Anton Reiser (68). Comme pour lui, c'est la solitude qui édifie son identité. Anton Reiser, bien davantage que Törless, affronte, certes, un fourmillement d'événements, de rencontres, et d'illusions théâtrales, dans toute leur déroutante diversité, leur épaisseur sordide ; mais c'est là aussi la plongée au fond de soi-même (pour Anton Reiser à la lumière d'un mysticisme piétiste) qui esquisse des possibilités de salut. Le monde extérieur, presque réduit, pour les années d'internat, à un champ clos pour Törless, existe toutefois comme promesse, comme lointaine perspective des possibles. Un rationalisme non orthodoxe, incluant de manière géniale les contradictions de l'époque, et la crise de la conception de l'Humain, se trouve, toutes proportions gardées, dans le roman inachevé de K.-P. Moritz comme dans le récit de Musil ; un même héroïsme juvénile, une même intensité de l'intelligence et une comparable profondeur dans l'investigation des ténèbres du moi. Le ressort secret, l'énergie vitale, frémit de même dans ces textes exceptionnels.

Le plaisir du lecteur, c'est ainsi d'admirer Törless victorieux.

Les rencontres avec autrui ne lui dispensent aucune grâce. Le dialogue n'est pas sa voie vers l'accomplissement, à la différence de ce qu'il pourrait devenir pour Ulrich, après la rencontre de Musil avec les textes

de Martin Buber (69). Les ténèbres palpitantes, la cassure inconcevable, le chaos qui se révèlent en lui, il les surmonte, les dépasse. Il neutralise les intrigues de ses camarades, sans toutefois les affronter directement. Il se détache de Bozena et de Basini, parvient à influencer sur ce dernier, dans le sens de sa propre sauvegarde. Il déconcerte avec brio le corps institutionnel des maîtres, après avoir été lui-même désorienté par le professeur de mathématique et son Kant, dont il se débarrasse en un rêve guignolesque. Il parvient enfin à retrouver le refuge maternel. Est-ce donc une victoire, ou une régression ?

Il semble plutôt reconquérir la présence de sa mère en tant que femme. Le parfum qu'exhale le corsage est d'une valeur érotique vraie, cette fois-ci, pour un être qui a mûri. Törless accepte, désormais pour elle-même, cette femme et le secret de son existence, distincte de la sienne propre. L'attention discrète portée au parfum féminin, c'est un peu comme si le cordon ombilical, enfin, était tranché et oublié. Törless s'accepte tel qu'il est, tel qu'il devient, il s'accepte en son chaos, ce chaos où rien n'est absurde, où toute contradiction porte de vitales significations et que sans cesse affronte et façonne l'énergie de son esprit de lynx. Maîtrise-t-il, pour autant, le langage qui l'exprimerait ? Son *De natura hominum* demeure fragment, son discours devant les maîtres un désopilant morceau de satire imperturbable. Peut-on imaginer son regard sur cette femme, qui était sa mère ? Tendue, profond, serein et prometteur, à présent — à la surprise de celle-ci — d'une inexprimable densité et c'est Ulrich seulement, c'est Musil, qui poursuivent la nouvelle conquête des Lumières. Pour le plus grand plaisir du lecteur.

Ce silence clôt le récit. Il n'a rien d'une abdication. Mais qui réussirait l'exploration définitive des silences de Törless ? « Depuis toujours, un de mes principes 'esthétiques' est celui-ci : toute règle de l'art est possible, et aussi son contraire, son opposé ; nulle connaissance, en art, ne peut prétendre à la pleine vérité... » (70). Il nous plaît de lire, ici, à la dérochée, de la plume d'un ironiste à l'inextinguible énergie, cet encouragement, toujours nécessaire, aux odyssées de la lecture.

Serge SCHLAIFER

NOTES

1) Dresser une bibliographie serait ici hors de propos : plus d'une cinquantaine d'ouvrages et de travaux portent sur ce roman ! Quelques travaux lisibles, dans un modeste souci pragmatique : Lars W Freij, **R. Musils Törless in Mikroanalyse**, Stockholm 1972 ; Anne Longuet-Marx, **Proust et Musil — Partages d'écritures**, Paris 1986 ; Erich Meuthen, **Törless im Labyrinth**, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stuttgart, 1985/1, 125-144.

2) J.-P. Cometti, **Robert Musil ou l'alternative romanesque**, Paris, 1985 ; et **Musil de Törless à l'Homme sans qualités**, Bruxelles, 1986 ; guère lisible, prolixe, beaucoup de citations toutefois.

3) M.-L. Roth, **Les désarrois de l'élève Törless**, in : **Robert Musil, colloque de Royaumont**, 1986 ; E. Stopp, **Musils Törless, Inhalt und Form**, in : **Robert Musil**, hg v Renate von Heydebrand, Darmstadt, 1982 ; P. Jaccottet, **Postface à l'édition de sa traduction**, Paris, 1960 ; ces trois travaux sont lumineux.

4) Voir les œuvres évoquées par Robert Minder, **Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Wildenbruch bis Rilke und Musil**, in : **Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich**, Frankfurt am Main, 1962.

5) Robert Musil, **Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs**, Berlin, 1908 (dissertation).

6) Yvon Desportes, **Etude comparative d'un style et d'une philosophie : une œuvre de Musil à la lumière de Mach** in *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, Strasbourg, 1974, 79-90.

7) R.-M., Prosa... 143 : « die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben... ».

8) C.f. note 6.

9) Karl Corino, **Törless ignotus, zu den biographischen Hintergründen von Robert Musils Roman**, in *Text und Kritik*, 21/22, Robert Musil, München, 1972.

10) Cf. chronologie biographique commentée dans H. Arntzen, **Musil-Kommentar**, München, 1980 ; et **Tagebücher**, Heft 33, § 188 (p. 962) : « bewusst erinnertes Ausbruch des Konflikts... »

11) **Tagebücher**, Heft 33, § 156, (p. 952) ; § 163 (p. 955).

12) **Tagebücher**, Heft 33, § 95 (p. 936).

13) Jacqueline Magnou, **Törless, eine Variation über den ödipus-komplex ? Einige bemerkungen zur struktur des romans**, in Robert Musil, hg v Renate von Heydebrand, Darmstadt, 1982.

14) Robert Musil an Paul Wiegler, 21. Dez 1906, in **Tageb.** Anhang/H.30, p. 1217 ; et **Tagebücher-Aphorismen**, p. 802-803.

15) Alfred Kerr, 21. Dez 1906, in **Der Tag** (Berlin) ; cf. R.M. **Tagebücher**, Heft 5, 5. Sept. 1910, p. 226 ; et **Tagebücher-Anhang**, p. 138.

16) Robert Minder, **Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich**, Frankfurt am Main, 1962.

17) Paul Kornfeld (1889-1942), **Die Verführung** (1916) ; Walter Hasenclever (1890-1940), **Der Sohn** (1914) ; Fritz von Unruh (1885-1970), **Jürgen Wullenweber** (1910), **Offiziere** (1912) ; Reinhard Sorge (1892-1916), **Der Bettler** (1912) ; Frank Wedekind (1864-1918), **Frühlings Erwachen** (1891) ; Hermann Hesse (1877-1962), **Unterm Rad** (1906) ; Thomas Mann (1875-1955), **Tristan** (1903), **Tonio Kröger** (1914), **Der Tod in Venedig** (1913) ; Rainer Maria Rilke (1875-1926), **Pierre Dumont** (1894) et **Die Turnstunde** (1899).

18) Gert Mattenklott, **Der subjektive Faktor in Musils Törless, mit einer Vorbemerkung über die Historizität der sinnlichen Wahrnehmung**, in R.M. hg v R.v. Heydebrand, Darmstadt, 1982.

19) Georg Lukacs, **Balzac und der französische Realismus**, Berlin, 1952.

20) Ernst Kaiser-Eithne Wilkins, **Robert Musil, eine Einführung in das Werk**, Stuttgart, 1962.

- 21) F. Nietzsche, **Zur Genealogie der Moral**, — Was bedeuten asketische Ideale ? § 4 ; et Jenseits von Gut und Böse, — Unsere Tugenden — § 218.
- 22) **Tagebücher**, Heft 11, 8/4/1905, p. 140-141.
- 23) R.M. **Prosa...** 120, « er hatte eine Aufgabe an sich zu erfüllen, eine Aufgabe der Seele... »
- 24) R.M. **Der Mann ohne Eigenschaften**, éd. A. Frisé, Hamburg, 1952, cf. pp. 1338 ss. 1362, 1378 par exemple.
- 25) Gerhart Baumann, **Robert Musil, Zur Erkenntnis der Dichtung**, Bern-München, 1965.
- 26) Ed. Pléiade, I 572 et I 1226.
- 27) Elisabeth Stopp, **Musil's Törless, Content and Form**, in *The Modern Language Review*, 1968, 94-118 et in : R.M. hg v R.v Heydebrand, Darmstadt, 1982.
- 28) **Tagebücher**, Heft 3, p. 52-53.
- 29) Lettre de Musil, août 1913, cité par E. Stopp p. 240.
- 30) Cf. note 27.
- 31) **Der Mann ohne Eigenschaften**.
- 32) R.M., **Das hilflose Europa**, (1922), in *Tagb. Aphor. Essays*.
- 33) Cf. discours de Törless devant le directeur à la fin du roman.
- 34) Cf. **Tagebücher**, mentionné en tête des présentes notes.
- 35) **Tagebücher**, Heft 30 (p. 746).
- 36) **Tageb.** Heft 4 (p. 2).
- 37) Cf. H. Arntzen, **Musil-Kommentar** ; et R.M. **Über Robert Musils Bücher**, « es ist die Realität, die man schildert, nur ein Vorwand... (p. 776).
- 38) **Vermächtnis II**, in R.M. **Tagb. Aphor. Essays**, p. 802-803 et p. 807-808.
- 39) R.M. **Curriculum vitae** (1938), in R.M. **Gesammelte Werke**, Hamburg, 1978, tome 7, p. 950.
- 40) **Tagebuch**, Heft 4, (p. 1-3).
- 41) Cf. note 35.
- 42) Cf. H. Arntzen, **Musil-Kommentar**, p. 100.
- 43) Musil lit ces poètes grâce à l'ouvrage de Ricarda Huch, **Blütezeit der Romantik** : cf. **Tagebuch**, Heft 11 (3.4.1905) (p. 138).
- 44) Ed. Seuil, édition de poche.
- 45) Stefan Zweig, **Die Verwirrung der Gefühle**, 1927.
- 46) Musil cité dans l'édition Adolf Frisé, Hamburg, 1957 et Jaccottet dans l'éd. du Seuil, Paris, 1960.
- 1) M. p. 20 ; J. p. 16.
- 2) M. p. 20 ; J. p. 16.
- 3) M. p. 120 ; J. p. 190.
- 4) M. p. 120 ; J. p. 191.
- 5) M. p. 70 ; J. p. 100.
- 47) Törless, in **Prosa, Dramen...** p. 32-33.
- 48) Ludwig Tieck, **Der Runenberg** ; Novalis, **Hymnen an die Nacht**, et **Heinrich von Ofterdingen**.
- 49) **Tagebücher**, Heft 11, p. 141-142.
- 50) **Tagebücher**, Heft 4, « Blätter aus dem Nachtbuch des M(onsieur) l(e) V(ivisecteur) », p. 2-3.
- 51) **Tagebücher**, Heft 11, p. 150 ; cf. aussi **Theoretisches zu dem Leben eines Dichters** (1936).
- 52) **Tagebücher**, Heft 5, (1910-1911), p. 226.

53) **Theoretisches zu dem Leben eines Dichters**, (cf. note 51).

54) **Tagebücher**, Heft 5, 16/1/1911, p. 233.

55) Cf. note 35.

56) Comme note 54, p. 234.

57) **Tageb. Heft 5**, p. 216 (20.1.1911).

58) «Die kürzeste Linie, die harte Notwendigkeit» : formules empruntées par Musil à Nietzsche (*Götzen-Dämmerung*) dont Musil recopie des extraits : cf. **Tageb. Heft 5**, p. 217 et **Heft 34**, p. 34 («Stilprinzip der kürzesten Linie»).

59) **Tageb. Heft 11** (p. 150 : 13.5.1905).

60) **Tageb. Heft 24**, p. 118.

61) Cf. p. 68 «über sich selbst klar zu werden».

62) Cf. p. 68 «etwas, womit seine Gedanken nicht fertig werden konnten. Etwas, das so einfach und so fremd erschien... dieses Spiel, diese geheime ganz persönliche Perspektive hatte ihn erregt...» ; et c'est bien ce que Musil tient pour sa raison même d'écrire ; cf. **Tageb. Heft 5** (13.8.1910), p. 214.

63) P. 40-41 «diese Fragen waren nicht das Eigentliche».

64) P. 79 «fast freundlich» ; et p. 108 «ganz leise und freundlich».

65) P. 105 «er konnte sich der Macht dieser Schönheit nicht entziehen».

66) P. 106 «ich will dich gar nicht quälen».

67) Goethe, **Faust 1**, vers 317.

68) Karl Philipp Moritz, **Anton Reiser**, 1785-1790.

69) Cf. Martin Buber, **Das Dialogische Prinzip**.

70) **Tageb. Heft 33** p. 929 § 72.