

# Trois femmes - l'homme sans qualités

Autor(en): **Böschenstein, Bernard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **31 (1981)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-381198>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## TROIS FEMMES — L'HOMME SANS QUALITÉS\*

BERNARD BÖSCHENSTEIN

Dans un recueil de petits textes en prose écrits dans les années 1920 et publiés en 1935, sous le titre amer d'*Oeuvres pré-posthumes*, Robert Musil inclut la description du fonctionnement d'un instrument qui ressemble à des lunettes d'approche. Il en dégage la théorie suivante: «On ne voit jamais les choses que dans leur entourage, si bien qu'on finit par les confondre avec la signification qu'elles y prennent. Les en détache-t-on, elles deviennent incompréhensibles, effrayantes même, comme peut l'avoir été le lendemain de la Création, quand les apparences n'étaient pas encore habituées les unes aux autres, ni à nous. Dans la solitude cristalline des jumelles, tout devient plus net, plus grand, mais surtout plus originel, plus sacré. Le chapeau qui, selon une heureuse coutume, couronne un personnage masculin, le chapeau inséparable de l'homme représentatif, le chapeau qui est un véritable organe sensible, une partie du corps ou même de l'âme, dégénère instantanément en apparition monstrueuse quand les jumelles interceptent ses communications romantiques avec le monde environnant et rétablissent sa vérité optique. Et la femme que les lentilles appréhendent comme une sorte de sac d'où sortent deux petites échasses pliables risque de voir sa grâce mortellement compromise. Isolés de leur effet par la barrière du verre, les grincements de dents de l'amabilité deviennent angoissants, la colère cocasse comme un bébé. Il existe entre nos vêtements et nous comme entre nos usages et nous des rapports de crédit moral assez complexes: après leur avoir prêté la totalité de leur signification, nous la leur réempruntons à intérêts composés; c'est bien pourquoi nous frisons la faillite dès l'instant où nous leur supprimons le crédit».<sup>1</sup>

Ce regard implacable décèle ensuite dans les modes vestimentaires comme dans les «modes de la pensée, de la sensibilité et de l'action» «un nombre fort limité de possibilités géométriques que l'on fait alterner passionnément». Et il découvre la crainte qui nous habite «que notre caractère

\* Conférence donnée dans le cadre du Colloque à la mémoire de Robert Musil (Fondation Maria Gretler), organisé par la Faculté des lettres de l'Université de Genève, le 13 décembre 1980.

<sup>1</sup> R. MUSIL, *Oeuvres pré-posthumes*, trad. Ph. Jaccottet, Paris 1965, p. 106 s. — R. MUSIL, *Gesammelte Werke in neun Bänden* (G. W.), éd. A. Frisé, t. 7, Reinbek près Hambourg 1978, p. 520 s. Toutes les citations de Musil se réfèrent à cette édition, à l'exception de celles tirées du Journal.

ne s'éparpille comme n'importe quelle poudre si nous ne pouvons l'enfermer dans un sachet « standard ».»

Cette rupture dans l'usage d'établir des rapports de communication habituelle avec notre entourage est à la base des explorations perceptibles dans l'œuvre de Robert Musil. Musil est bien celui qui nous incite à retirer le crédit aux choses que nous contemplons comme si nous en faisons partie, et de vivre leur dissolution en même temps que la nôtre, dans une réciprocité dont la rigueur est géométrique.

Cette gêne qui serait propre à l'état du lendemain de la Création peut se confondre avec celle qui caractérise un monde à la veille de son effondrement, lorsque le décalage entre les modes, vestimentaires ou morales, et le sens qui s'en dégage devient si important que la succession des interprétations confiantes et illusoire qui forment la tradition se rompt et fait place à un désarroi qui permet de se préparer à recevoir le message d'un avenir radicalement différent de ce qui le précède.

Musil nous en offre le tableau dans son grand roman qui décrit la société viennoise de 1913, composé dans les années 1920 et 1930. Mais il est intéressant de voir comment il se prépare à cette tâche polyvalente dans des enclos infiniment plus limités, où la solitude d'une rencontre avec une seule femme engendre déjà la même expérience d'une rupture fondamentale avec la tradition de son temps.

Les trois récits formant le cycle des *Trois femmes*, composés dans les premières années de la troisième décennie de ce siècle, utilisent de manière fort visible des matériaux autobiographiques aisément repérables dans le *Journal* de l'auteur dès 1902, et surtout de l'année 1915 que Musil passa sur le front de l'Isonzo au Tyrol du Sud.<sup>2</sup>

Dans les trois récits, l'étrangeté que le protagoniste masculin rencontre dans un milieu insolite se cristallise autour d'une femme qui oblige son amant à congédier l'ensemble des valeurs qui avaient cours dans un milieu bourgeois d'une ville occidentale du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'insécurité qui s'empare du représentant de notre civilisation technique, scientifique et culturelle qui a appris à raisonner selon des critères vérifiables ouvre la voie à un tout autre type d'expérience que le langage dont il dispose n'arrive pas à cerner.

Le premier récit, *Grigia*, confronte un ingénieur géologue avec une paysanne montagnarde qui porte le nom de sa vache et dont les paroles s'adressent avant tout au monde animal. Homo, le personnage masculin, ressent l'atmosphère d'un village alpestre situé entre l'Italie et l'Autriche à la fois dans la perspective d'un jeu paradisiaque et d'une mort imminente. Le narrateur parle du corps de son héros comme si ce corps, selon les termes

<sup>2</sup> R. MUSIL, *Tagebücher*, éd. A. Frisé, Reinbek près Hambourg 1976, p. ex. t. 1, p. 304, 305, 308, 309, 310, 311, 321; t. 2, p. 1055-1062.

mêmes de Musil, recevait, à l'intérieur de son dessin, des taches isolées provenant d'une toute autre réalité, que signalent par exemple des paroles laconiques, rudes et dialectales, paroles qui refusent de s'adapter à un mode transparent de communication. Tout signe venant de la femme reste sujet à des interprétations divergentes et forme à la fois un chaînon dans une histoire d'amour et l'annonce d'un piège funeste qui mettra fin à la vie de l'amant. Ses rencontres amoureuses ne sont que les étapes d'une aliénation progressive: la physionomie ambiguë de la paysanne, son langage, ses silences, ses refus et finalement la fuite commune dans une caverne qui sert de refuge conduisent l'amant à la mort solitaire.

Musil nous montre un homme avide d'en finir avec un passé qui l'intégrait dans le monde civilisé. Cet homme est entraîné par une « merveilleuse légèreté »<sup>3</sup> qui accentue la désintégration d'une personne jusqu'ici liée à un milieu et à un moment situés dans l'histoire. Il se trouve désormais aux prises avec la matière revêche d'une nature rusée, opaque, aussi envoûtante que répulsive. Ce qui, dans la communication amoureuse, devient progressivement un barrage, opposant à l'interprétation d'une intelligence moderne une impénétrabilité vécue à partir de la nécessité d'une condition sociale archaïque, provoque en même temps une série de heurts et isole finalement le protagoniste dans un bonheur irresponsable et dissolvant. On peut y voir une auto-condamnation, un exploit auto-punitif faisant suite à la séparation radicale d'avec une vie antérieure entravée par les conventions de la société contemporaine.

Musil nous permet de percevoir à la fois une réalité identifiable et l'expérience de sa transformation en d'autres possibilités structurales: les maisonnettes d'un village obéissent soudain aux lois inconnues régissant un assemblage de cubes et démontrent ainsi l'autonomie d'une expérimentation analogue à celle du cubisme contemporain; en même temps, les mêmes maisons peuvent apparaître comme un village lacustre, les habitantes étant chaussées de sabots semblables à des pirogues et ressemblant, dans leur démarche, à des Japonaises, dans leur position assise, à des négresses. Un double regard visant à la fois la fin et le début des civilisations cherche donc à redistribuer les éléments d'une réalité connue selon deux possibilités différentes, celle d'une organisation géométrique abstraite et celle d'un groupe d'objets archaïques de la préhistoire. Le pacte qui lie notre subjectivité à un ensemble de choses qui portent un nom et qui unissent une forme connue à une signification acceptée est rompu au détriment d'une cohérence qui ne peut plus se justifier, mais qui se voit réduite à un système de signes obéissant à des interprétations intemporelles qui détrônent le processus de l'histoire ainsi qu'à une neutralisation propre au regard du mathématicien, exempt de tout préjugé traduisant une spécificité.

<sup>3</sup> R. MUSIL, *Trois femmes*, suivi de *Noces*, trad. Ph. Jaccottet, Paris 1972, p. 19 s. — R. MUSIL, G. W., t. 6, p. 241.

Parallèlement, les rencontres amoureuses amènent dans l'esprit de l'homme la fusion d'un état premier et d'une expérience anticipée de la mort, alors que la femme est au contraire l'incarnation d'une nature qui ne se livre que sous une forme inhumaine, inabordable, anguleuse, rugueuse et vénéneuse, la présence d'une altérité irréductible sur laquelle l'illusion mystique de l'homme fait fond. La poétisation de la nature est donc refusée, rejetée comme une entreprise de fausse communication, comme une magie intempestive, liée à l'atmosphère de la première guerre mondiale qui fit naître une rupture avec la réalité vécue et assumée auparavant. L'homme de l'ère scientifique et technique apparaît sous la lumière d'une schizophrénie qui le partage en deux êtres, en un chercheur méthodique et en un mystique rétrograde. Face à ces deux attitudes, la femme se contente d'être invariable dans son rapport à une nature non domestiquée, non apprivoisée. Musil nous permet donc d'assister à l'incompatibilité de trois positions différentes: la femme porteuse du refus d'un sens, messagère de la pré-civilisation, l'homme formé à l'investigation scientifique et, finalement, sa tentative d'accéder à l'univers de la femme par la voie d'une mystique sacralisante et irresponsable. On peut y voir le résumé du climat régnant pendant la première guerre mondiale: le besoin ardent d'une conversion qui oscille entre le dépassement vers le sacré et la régression vers l'animalité, en congédiant un héritage d'analyse scientifique. Le narrateur reste l'observateur distant des incompatibilités entre ces perspectives. Il traduit ces modes de perception par des métaphores qui témoignent d'un déplacement audacieux de l'image par rapport à son contexte habituel. Il sacrifie l'homme à ses illusions et maintient la femme dans son altérité ambiguë, elle qui suscite auprès de l'amant des illusions mystiques tout en le livrant comme une proie à une mort manifestement souhaitée par lui, en l'abandonnant seul dans la caverne qui servait de refuge commun lors de la poursuite vengeresse de son mari.

Entre le regard du narrateur qui défait les choses et la mystique dissolvante qui ouvre à l'homme une voie inhabituelle, annonciatrice d'un salut trompeur, il y a le trait d'union de l'ironie satirique qui se penche sur des solutions de complémentarité à sa propre forme de perception, sans pouvoir leur faire crédit pour autant. Cette instabilité se résume par exemple dans le thème d'une tapisserie aux motifs chancelants qu'affronte un regard mouvant qui fait vaciller la stature de l'homme entre l'allongement et l'anéantissement. Ou dans la voix émergeant d'un grammophone, s'élevant vers le haut comme un ascenseur et redescendant, exprimant un ensemble d'aventures voluptueuses et dispendieuses. Il y a toujours, devant ces distorsions, le regard de «Monsieur le vivisecteur», appellation que Musil se donne au début de son journal. Mais la position qui, finalement, résulte de la rencontre entre ce regard déliant et les objets déliés reste inexprimable et permet à chacun des récits de cet auteur de s'ouvrir sur une non-finitude.

C'est aussi le cas dans le deuxième récit qui s'appuie sur un contexte de chevalerie médiévale et qui se situe également dans les montagnes du Tyrol du Sud, entre le Nord et le Midi, entre l'activité sauvage et agressive d'un guerrier et le silence impénétrable de son épouse portugaise. A nouveau, deux ordres de valeur, deux systèmes de perception s'affrontent, ce qui a pour conséquence une absence totale de communication et un regard dissolvant jeté sur les lieux. Pour la Portugaise, la forêt qui entoure le château fort du protagoniste n'est qu'un « pot éclaté plein d'un vert vénéneux »<sup>4</sup> ou alors un mirage qui ne se laisse pas saisir et qui se « refermait derrière vous », « dès que l'on cessait de foncer sur lui »<sup>5</sup> : soit la laideur de ce qui n'est pas lié par le regard confiant et habituel qui crée la cohérence, soit la fuite de l'objet devant le refus d'avoir une prise sur lui. L'homme n'est que confrontation brutale avec ce qu'il rencontre dans le camp ennemi, la femme n'est que retraite dans son absence. Le moment crucial du récit arrive, lorsque le chevalier est atteint par une longue maladie qui montre à nouveau l'intérêt particulier que Musil porte aux phénomènes de déplacement et de dissolution qui résultent d'une séparation du domaine du corps d'avec celui de la conscience. La transposition qui s'ensuit s'exprime dans la relation au monde animal et au monde divin. Au moment où le malade ne perçoit du monde qu'un bruit, brouillé comme du foin qu'on balaie, où, « dans les brumes de la maladie »<sup>6</sup>, le destin reste impénétrable, mais aussi annonciateur d'un tournant, tout ce que l'homme avait d'humain est transposé dans un petit chat qui arrive un beau jour devant le château et qui devient désormais le centre du récit : l'humanité et la divinité, une absence qui entoure la bête d'une auréole, mais en même temps les signes les plus abjects d'une maladie apparaissent dans ce petit animal qui est comme le principe même de la remise en question des attributions coutumières, parce qu'en lui se rejoignent l'animalité et la sainteté en une nouvelle forme d'incarnation de Dieu. « On avait vu le signe, mais comment fallait-il l'interpréter ? Une coupole de silence les surplombait ».<sup>7</sup> Une des techniques narratives de Musil consiste à se servir de débris, de survivances qu'une tradition religieuse a laissé subsister, en leur maintenant l'apparence du mystère, mais en leur enlevant un sens saisissable, apte à faire ressortir une interprétation. Un scénario connu se loge dans des corps, dans des objets insolites et provoque une insatiété qui se voit privée de toute réponse réconfortante. « « Si Dieu a pu se faire homme, il peut aussi se faire chat », dit la Portugaise. »<sup>8</sup> Chez Musil, la relation entre ces trois domaines, le divin,

<sup>4</sup> Id., p. 47. — G. W., t. 6, p. 255.

<sup>5</sup> Id., p. 57. — G. W., t. 6, p. 260.

<sup>6</sup> Id., p. 67. — G. W., t. 6, p. 265.

<sup>7</sup> Id., p. 73. — G. W., t. 6, p. 268.

<sup>8</sup> Id., p. 76. — G. W., t. 6, p. 270.

l'humain, le monde animal, a changé de caractère par rapport aux siècles précédents: le doute domine la distribution des hiérarchies. Ici, l'animal se fait Dieu, Dieu se fait animal, et l'homme est le lieu scénique d'une succession de renversements dans les deux sens. Le héros, le Seigneur von Ketten (delle Catene), est avant sa maladie un animal enchaîné et déchaîné. Au seuil de la mort, séparé de sa force animale, il ouvre la voie à des événements de signification mystique qui offrent des signes connus, mais privés d'une signification déchiffrable. La transcendance qui fait irruption dans la bassesse du monde créé soulève des questions qui, toutes, restent sans réponse. La réalité vérifiable est relativisée, elle ne détient plus qu'un espace fragmentaire, mais le mystère qui la détrône n'a pas son langage propre et ne peut être cerné que par le recours à des réminiscences anachroniques.

Une même problématique apparaît de manière beaucoup plus étendue et approfondie dans le troisième récit intitulé *Tonka*. Le narrateur nous y apprend que «les événements ne sont jamais que des circonstances intempestives et déplacées»<sup>9</sup>. Ainsi sa technique narrative s'efforce de faire simultanément apparaître et disparaître un fil conducteur de l'action afin de pouvoir dévaloriser clairement ce qui appartient au domaine des faits indubitables. Dans le cas de *Tonka*, ce fait est une grossesse dont l'origine reste inconnue au protagoniste. Au lieu d'en tirer des conséquences évidentes, il enferme son amie dans une incertitude qu'il transcende vers un mystère sacré, rendu ambigu par le sentiment d'une culpabilité jamais avouée. La satire discrète de l'auteur vise à nouveau la béatification d'un état exceptionnel qui se dérobe au langage. C'est la préparation à «l'autre état» qui fera la matière d'une partie importante de *L'homme sans qualités*. Mais au lieu que cet «autre état» soit abordé, comme dans le roman, dans la réflexion commune des jumeaux Ulrich et Agathe, il est signalé ici à partir d'une limite infranchissable qui sépare l'amant de la femme aimée. Celle-ci ne peut être évoquée que par une métaphore à structure paradoxale: «un être pareil à un flocon de neige égaré en plein été, est-il réalité ou rêve, est-il bon ou mauvais, précieux ou sans valeur? On sent que la pensée se heurte là à une limite où elle est bien près de se dissoudre.»<sup>10</sup>

Dans ce récit, le narrateur a souvent recours au problème du langage. De *Tonka*, dont la provenance d'un milieu modeste est accentuée, il est dit «qu'elle ne parlait pas le langage de tout le monde mais quelque langue élémentaire»<sup>11</sup> (selon la traduction de Jaccottet, qui essaie de rendre ainsi la formule de Musil: «irgend eine Sprache des Ganzen»). Ce langage est lié à sa condition sociale. Il se distingue fondamentalement de celui des nantis qui apparaissent comme des «capitalistes» de la parole. C'est par exemple

<sup>9</sup> Id., p. 93. — G. W., t. 6, p. 278.

<sup>10</sup> Id., p. 97. — G. W., t. 6, p. 280.

<sup>11</sup> Id., p. 89. — G. W., t. 6, p. 276.

le cas de l'ami de la mère du protagoniste, un faux écrivain qui utilise la parole comme un ornement. A la différence des représentants du milieu aisé, Tonka n'a pas d'appui dans la parole, elle en est dénuée, et c'est précisément ce qui lui garantit une fraîcheur qui est celle de la nature qu'on ne peut ni aimer ni ne pas aimer, parce qu'elle ne vous excite pas et ne se livre pas dans sa simplicité totale. Dans le milieu de l'amant, chacun n'obéit qu'au seul moteur de sa cupidité. En revanche, lui-même interroge le monde en s'interdisant de s'appuyer sur la confiance fondamentale qui commande le regard que le monde a l'habitude de jeter sur les choses.

Il en est séparé comme par un vernis glacé. Vus de sa fenêtre, les usagers de la route lui apparaissent comme autant de champs se découpant mutuellement et devenant chacun le centre d'une orbite, un centre que l'autosuffisance et l'approbation des autres fait tenir ensemble, alors que son regard n'y voit au contraire que morcellement, enchevêtrement, juxtaposition. A côté de ces deux perspectives, il y a la présence de Tonka qui n'a rien à voir avec les objets qui s'offrent au regard ordinaire ni avec la décomposition à laquelle les soumet le regard scientifique du protagoniste, mais qui est rehaussée par cette double différence. Le narrateur a de nouveau recours à la légende, au conte, à la mission sacrée pour exprimer l'effet de la femme aimée sur son amant, et en même temps, il s'en distancie en dénonçant un certain manque de sérieux dans ce regard béatifiant. La raison oblige l'amant d'accepter l'infidélité de Tonka, mais l'amour, qui s'émancipe de l'être aimé et le transforme en une intimité surhumaine « sans attache et sans réalité »<sup>12</sup>, opère un transfert vers le merveilleux qui apparaît comme la reprise des valeurs auxquelles l'enfance faisait crédit, la générosité, la bonté et la foi. Mais ces valeurs sont en même temps contestées, car l'enfant que l'adulte voit maintenant dans ses rêves refuse par exemple de saluer la croix et se voit dans l'impossibilité d'utiliser ses doigts immobilisés par le froid. Jusqu'à la fin du récit, ces deux attitudes contradictoires se contestent mutuellement et laissent sans réponse celui qui est simultanément l'adepte d'une ascèse purifiée de toutes les valeurs insaisissables et celui qui demeure attaché à la bonté d'un cœur sûr.<sup>13</sup>

Cette même schizophrénie forme un des points de départ du roman *L'homme sans qualités*. Déjà le début du roman témoigne de la thématique esquissée jusqu'ici. Car il transpose le temps — « une belle journée d'août 1913 » — et le lieu — « Vienne, capitale et résidence de l'Empire »<sup>14</sup> — selon deux méthodes entièrement divergentes: le temps est soumis au baromètre précis de la météorologie. Le lieu se rassemble en masses globales de

<sup>12</sup> Id., p. 134. — G. W. t. 6, p. 300.

<sup>13</sup> Cf. mon étude sur « L'écriture du doute » (*Trois femmes*), dans *L'Arc*, 74 (1979), p. 103-107.

<sup>14</sup> R. MUSIL, *L'homme sans qualités*, trad. Ph. Jaccottet, t. I, Paris 1978, p. 15 et 16. — G. W., t. 1, p. 9.



lumière, de vitesse et de sonorité. L'une et l'autre méthode visent à faire voir une structure exemplaire, exempte de toute particularité, en découpant un segment temporel et spatial qui est ainsi neutralisé par un schématisme d'ordre général. Celui-ci introduit un monde qui ne s'offre pas dans son unicité historique, mais selon un ensemble de lois qui rejoignent d'autres époques de l'histoire. Car Musil veut que chaque personnage et chaque situation de son roman laissent une fenêtre ouverte qui établisse la liaison entre la réalité sélectionnée et les possibilités qui en formeraient la généralisation. Il s'agit donc d'un roman à prétexte historique qui se change en texte scientifique dans la mesure où l'histoire ne fournit qu'un modèle applicable à d'autres époques et à d'autres lieux. Le réel devient spectral.<sup>15</sup> Il sera soumis aux procédés de désunion et de déshabillage que nous venons de décrire. Mais au lieu de choisir d'emblée le milieu naturel d'un lieu intemporel, comme dans les *Trois femmes*, Musil souhaite ici permettre au lecteur d'assister à la désincarnation du réel auquel se substitue le possible. Solidaire de ce possible, le narrateur surplombe de son regard ironique le réel dont ce possible est en train de s'émanciper.

Autour de la totalité neutralisée que représente la conscience observatrice du héros Ulrich gravite un ensemble de personnages ironisés dans la mesure où ils s'appuient sur des propriétés, des qualités restreintes et réductrices. Des hauts fonctionnaires du gouvernement, des représentants de l'économie ou du monde militaire, des activités culturelles bénévoles ou pédagogiques et du monde intellectuel et artistique se donnent un rendez-vous où le besoin de conserver des traditions de la monarchie austro-hongroise et des années néo-romantiques du début du XX<sup>e</sup> siècle apparaît comme tout aussi fictif que celui de rejoindre les grands élans d'une extase pseudo-nietzschéenne qui s'étendent jusqu'à une tentative de renversement de la morale invétérée et jusqu'aux premières maladies d'un faux renouveau teinté de fascisme. Ulrich désarçonne toutes ces attitudes par son regard distant et précis qui relativise, dans son polyperspectivisme, tous ces partis pris spécifiques qui se prennent pour réels.

1913, c'est l'année qui nourrit pour la dernière fois de faux espoirs, qui s'adonne à une petite ascension de l'âme, à une « fièvre ailée »<sup>16</sup>, et qui recherche à la fois le surhomme et le sous-homme. L'héroïsme et la décadence coexistent, l'individualisme et le socialisme, une hystérie du renouveau et un maintien désespéré d'un passé vidé de son essence. Le regard du narrateur en abstrait les lois de la transition ambivalente qui peuvent

<sup>15</sup> G. W., t. 7, p. 93 (« Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil »).

<sup>16</sup> *L'homme sans qualités*, t. 1, p. 87. — G. W. t. 1, p. 55.

s'appliquer à d'autres moments de l'histoire et qui concernent le lecteur d'aujourd'hui autant que celui de 1930.<sup>17</sup>

Il y a, dans ce roman, des adeptes de l'équilibre goethéen entre la liberté et la mesure. Ulrich est celui qui fait éclater cet équilibre en s'intéressant à la mobilité des contours, à la libération des formes stables. Il construit, sans préjugé aucun, un ensemble d'analogies qui font jouer des relations innovatrices. La femme qui est au centre du premier livre, Diotima, est un musée de prédilections culturelles teintées du néo-romantisme de 1900 et intériorisées en guise de protestation contre l'ère industrielle. Ulrich vise d'emblée le dépassement de cet antagonisme stérile et anachronique en retrouvant les impulsions qui sont à la base des monuments et des documents qui se sont transformés en grimaces pétrifiées. Il s'efforce de comprendre les réflexions actives et inachevées qui se sont d'abord proposées en solutions provisoires et perfectibles avant de peupler les musées. Il tente ainsi d'en libérer l'énergie spirituelle pour un avenir encore ouvert. A la différence de l'époque goethéenne qui réussissait à marier l'impulsion subjective à des formes objectives, Ulrich constate la séparation absolue entre les objets produits par la culture du passé et les besoins inarticulés de la sensibilité moderne qui se cherche. Nous ressemblons à des mouches piégées par le papier collant et acheminées vers une mort sûre, au lieu de nous risquer en dehors des limites imposées par la société. Dans ce contexte, les aspects d'une morale élargie et généralisée intéressent le romancier qui discute les problèmes de la criminalité dans un horizon pluraliste.

Son tempérament scientifique vise surtout les zones d'incertitude entre le bien et le mal, entre la vertu et le vice, afin de se distinguer du type de l'homme imprécis qui domine la scène politique, idéologique et culturelle du moment décrit.

Les relations que l'on constate, par exemple, en chimie sont appliquées à l'histoire. L'écriture se situe entre la poésie et la science, elle tâche d'annuler ce qui les rend étrangères l'une à l'autre, elle fait naître ainsi un climat de flottement comme résultat d'une recherche précise qui laisse partir comme un ballon dans l'air le monde des prescriptions et des mots d'ordre fixes.

Ulrich réussit à transformer toutes les positions particulières en un ensemble de fonctions, alors que son interlocuteur militaire n'y voit que des oppositions irréductibles, comme celle entre l'individualisme et le collectivisme, entre le capitalisme et le socialisme, entre la superstition et le rationalisme, entre le nationalisme et l'internationalisme. La réponse à ces dualités est donnée par une attitude où la précision et l'âme se conjuguent. Il convient d'abord de s'ouvrir à une totale délivrance des limitations devenues artificielles, par exemple dans le domaine de la représentation et de la

<sup>17</sup> Cf. mon étude sur « La critique littéraire face à l'ambivalence de son objet », dans *Sciences humaines, philosophie et connaissance de l'homme* (cours général de philosophie), Université de Genève, semestre d'été 1979, p. 100-107.

nomenclature. La métaphore crée des voies aptes à opérer de nouveaux transferts, qui rapprochent par exemple un petit enfant d'un papillon d'une nuit d'été et d'un visage qui longe un escalier ou du giron de la vierge qui ont tous en commun un mouvement d'avenir riche en promesses utopiques.

La forme décadente de l'ivresse fin de siècle est considérée comme un modèle de structure récupérable dans un avenir exploré scientifiquement, mais stérile dans le contexte prétentieux et vide du « Jugendstil ». Mais pour s'y préparer, il faut congédier les tentatives prématurées d'une synthèse analogue à celle que Goethe avait établie. La satire défait ce que l'écrivain attiré de l'époque décrite a équilibré dans une attitude de compromis entre l'ère industrielle et le masque classique. Thomas Mann est ainsi critiqué comme l'acteur et le metteur en scène d'une synthèse artificiellement maintenue<sup>18</sup>.

Cette synthèse établit une analogie avec la synthèse anachronique de la monarchie austro-hongroise qui se désarticule et donne lieu à la création de nouveaux états fragmentaires. Partout les ensembles éclatent en parties.

La perspective solennelle et la perspective ludique, exprimées par la formule paradoxale du « divin qui patine »<sup>19</sup>, se séparent chacune de la voie de la vérité, de la morale, de la raison sans que les intellectuels puissent rappeler le monde à l'ordre en poussant des cris de Cassandre.

Nous sommes séparés de nos vêtements qui bénéficient pourtant de notre crédit comme s'ils nous exprimaient encore. Mais, comme un bouquet de fleurs délié, nous éprouvons le besoin de céder à l'extase en accédant à la nudité. Ulrich critique aussi bien l'attachement aux modes vestimentaires que la déraison qui tend à s'en affranchir. Ce qui l'intéresse, c'est le système même de la succession des modes et des besoins d'affranchissement: la loi de la transition répétée, comprise dans son fonctionnement généralisé.

De même, Ulrich regarde les relations humaines à la fois dans leur dépendance d'un corps gras qui les rattache au monde réel et dans une abstraction qui défait ces tissus de graisse en ne laissant subsister que les parties du corps nécessaires à son fonctionnement. En confrontant le corps superflu au corps nécessaire, il obtient la transparence qui confirme son programme d'une satire s'ouvrant à la voie thérapeutique de l'utopie.

Ce premier livre du roman assemble des débris anachroniques et laisse voir un désordre créateur qui permet de leur assigner une place potentiellement différente de celle qu'ils détiennent en 1913. Cet éclatement prépare les exercices mystiques du second livre. L'amour entre Ulrich et sa sœur

<sup>18</sup> Cf. aussi *Tagebücher*, t. 1, p. 766, 807 s. où le terme de « Grossschriftsteller » est mis en rapport avec Thomas Mann, et surtout t. 2, p. 1175-1177 (« Verwechslung mit Klassikern »).

<sup>19</sup> *L'homme sans qualités*, t. 2, p. 105, mais traduit différemment par nous. — G. W., t. 2, p. 504.

jumelle Agathe y est pratiqué dans le style d'une *sacra conversazione* où les âmes sœurs se renvoient leur image dans un discours précis appliqué à un état total. Le langage reprend les droits de la littéralité et s'abandonne en même temps au fonctionnement des paraboles. La tendresse et la solitude participent toutes deux à une ouverture où les appétits sont assouvis tout en restant actifs. Le monde perd sa finalité égoïste, il abandonne ses contours, il pratique la fusion de ce qui était juxtaposé, en entrant dans la voie du contre-devenir, de ce qui s'appelle ici « Entwerden »<sup>20</sup>.

Ceci apparaît jusque dans le chapitre auquel Musil travailla encore le jour de sa mort, le 15 avril 1942<sup>21</sup>. Le narrateur y évoque l'union du frère et de la sœur lors d'un jour d'été où la présence revigorée d'arbres feuillus et l'évanescence des fleurs emportées de ces mêmes arbres par un souffle presque imperceptible se répondent. Les saisons semblent se relayer en une succession scénique qui transforme les arbres en spectateurs de deux moments, des funérailles et de la fête. Cette concomitance exprimée sous la forme d'une analogie par inversion amasse et défait les richesses en ramenant les fleurs de la vie à la mort, les feuilles de la mort à la vie. Ce double mouvement d'abnégation et de rehaussement forme une clé apte à comprendre le jeu des analogies.

Par exemple, un homme qui, la nuit, se glisse sous un bosquet et attend la femme qu'il tentera de violer, est présenté dans le même état de transition entre la fête et la mort qui échangent leur place, lorsque la transformation d'un être intact en un être dissolu se rapporte à un objet ardemment convoité, puis observé dans l'imminence de sa mort. Le dé clic entre ces deux états ressemble à celui entre le départ du printemps et l'arrivée de l'automne, et c'est précisément dans cet entre-deux que se joue le moment crucial de la transition que vise le roman dans sa totalité. Le crime solitaire et la paix des amants au seuil du millénaire se rejoignent dans une mise en scène de ce qui paraît et de ce qui disparaît simultanément. L'un des deux états existe par l'autre, les deux communiquent ensemble dans une neutralisation mutuelle de la parole et du silence. Les scènes que le narrateur découpe sont arrangées de manière à offrir cette double perspective, grâce à laquelle les déliements s'organisent en structures analogiques. « « Alors le cœur me fut enlevé de la poitrine » »<sup>22</sup> : le temps s'arrête et les divisions cessent d'opérer.

Ici, l'immoralisme et la moralité ne s'excluent plus, mais préparent ensemble un troisième état. Les marginaux et les criminels sont, par ana-

<sup>20</sup> « Littéralement « cessation du devenir », « dé-vivre » », selon la note de Ph. Jaccottet, op. cit., t. 3, p. 126. — G. W., t. 3, p. 753.

<sup>21</sup> Id., t. 4, p. 131-140. — G. W., t. 4, p. 1232-1239.

<sup>22</sup> Id., t. 4, p. 132, présenté comme la citation d'un mystique dont Agathe se souvient. — G. W. t. 4, p. 1232.

logie, compris dans les expériences des saints. Un nouveau sérieux permet de convertir le non-être en être. Les fleurs, les fruits, les étoffes, les formes retrouvent leurs contours après avoir été pensés comme formes ouvertes et déliées. La compréhension reconstitue les surfaces et accepte, entre l'innommable et le nom, cette tension ambivalente qui relie l'extériorité à l'intériorité.

Il s'agit d'une étape d'accomplissement de tout ce qui était nié par le premier livre. Mais Musil avait l'intention de dépasser ce stade de l'intériorité et du mysticisme en s'acheminant vers une synthèse entre les deux livres. Nous n'en possédons pas de chapitres achevés, seulement des ébauches indiquant la direction.<sup>23</sup> Tels qu'ils se présentent maintenant, ces deux livres se rapportent l'un à l'autre comme les protagonistes masculins des trois récits face aux trois femmes, mais avec la différence importante que ces trois amants tentent de comprendre une simplicité initiale, alors qu'Ulrich rencontre Agathe comme si elle offrait un miroir à sa compréhension analytique de l'être en état d'évanescence. L'état initial et l'état qui vise une abnégation finale se ressemblent et se distinguent simultanément, comme les matériaux archaïques des récits sont transformés en réflexions critiques du monde contemporain dans le roman qui leur fait suite.

Les récits étaient enfermés dans un monde existant; le roman, lui, s'ouvre sur une impossibilité qui est encore, qui est toujours la nôtre.

<sup>23</sup> Cf. les matériaux que A. FRISE a réunis dans le t. 5 de son édition de 1978 ainsi que ses remarques sur l'état inachevé du roman: «Unvollendet — unvollendbar? Überlegungen zum Torso des 'Mann ohne Eigenschaften'», dans *Merkur*, 390 (nov. 1980), p. 1099-1115, qui forment le dernier apport à une discussion alimentée principalement par les ouvrages de E. KAISER, E. WILKINS, la thèse de W. BAUSINGER et les essais de W. RASCH. Un résumé de ce débat et les indications bibliographiques qui s'y rapportent se trouvent dans R. L. ROSEBERRY, *Robert Musil. Ein Forschungsbericht*, Frankfurt a. M. 1974, p. 71-79 et 127-132.