Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 7 (1964)

Heft: 3

Artikel: La quête de Musil et ses moyens d'expression dans Die Vollendung der Liebe

Autor: Dentan, Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869893

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA QUÊTE DE MUSIL ET SES MOYENS D'EXPRESSION DANS *DIE VOLLENDUNG DER LIEBE*

De *Die Verwirrungen des Zöglings Törless,* le brillant roman des débuts, jusqu'au vaste monument de *Der Mann ohne Eigenschaften,* l'œuvre de Robert Musil présente dans son ensemble une remarquable continuité par la permanence de ses thèmes, ou mieux, d'un thème central, qui pourrait s'exprimer sous la forme d'une question: comment être soi-même et vivre pleinement ? Cela détermine le sens d'une quête dont on peut certes distinguer les étapes et, je dirai même, le progrès, mais dont les exigences, la thématique et la symbolique offrent d'une œuvre à l'autre de constantes analogies. Cette quête tente en son projet extrême de cerner la part la plus intime de l'être, au-delà de toute analyse psychologique, de toute contradiction, de toute expression limitative ; elle aspire à redécouvrir ou à créer les conditions d'une unité de la vie spirituelle. Mais c'est dire aussi qu'elle tend sans cesse vers l'inexprimable. Dès lors l'approche de cette réalité inexprimable rend aigu le problème des moyens d'expression ; elle se confond nécessairement avec une quête de ses moyens d'expression.

De ce point de vue, il me paraît particulièrement éclairant d'analyser une œuvre comme *Die Vollendung der Liebe* ; car Musil s'engage ici [1] dans une démarche littéraire extrême (pendant plus de deux ans — de 1908 à 1911 — il va se débattre dans les pires difficultés d'écriture). A certains égards, il considérait lui-même ce travail (« ein verzweifeltes Arbeiten ») comme une expérience, comme l'essai d'une nouvelle technique du récit. Mais c'est précisément une raison pour laquelle une telle expérience, d'ailleurs très belle en son

---

[1] Comme aussi dans *Das verzauberte Haus,* publié peu avant, puis repris et remanié sous le titre de *Die Versuchung der stillen Veronika,* pour former avec *Die Vollendung der Liebe* le recueil intitulé *Vereinigungen* (paru à Munich en 1911).

achèvement, pourrait bien être révélatrice des intentions les plus secrètes et les plus constantes de Musil ; elle est propre aussi à faire mieux comprendre les risques et la difficulté de l'entreprise dans laquelle il a engagé sa vie entière.

Die Vollendung der Liebe [1] se présente comme un récit. Le cadre temporel est nettement fixé. Le récit commence au soir ; une femme et son mari, face à face dans leur salon, mesurent la profondeur et l'intimité de leur amour. Le lendemain la femme seule fait un long voyage en train vers une ville lointaine, perdue dans la neige. Elle va rendre visite à une fille qu'elle a eue avant de connaître son mari. Le soir suivant, elle se donne à un homme inconnu qu'elle a rencontré au cours de son voyage et qui est descendu dans le même hôtel. Tels sont les événements ; il n'y a pour ainsi dire rien d'autre que cette trame très mince de circonstances.

Si l'on veut ensuite rendre compte de la signification de ce passage rapide d'un amour intense à une infidélité banale, il est permis d'y voir d'abord ce que Musil lui-même résume ainsi dans une note de son Journal (11 janvier 1911) : « Une infidélité peut constituer en même temps, dans une zone plus profonde de l'être, de nouvelles noces. » [2] On peut évidemment commenter cette donnée du thème à la lumière du récit; voir par exemple qu'en se livrant à la tempête des sens et en assumant le risque de s'y perdre, Claudine, la femme, traverse de plein gré une épreuve sacrificielle par laquelle elle dépasse l'antinomie d'une sexualité désordonnée et d'un amour spiritualisé. Mais si l'on tente de déceler dans le récit les motivations psychologiques qui en déterminent le déroulement et expliquent la signification morale de l'expérience, on se heurte très vite à des difficultés. L'œuvre se referme sur son propre mystère quand on adopte, pour la lire, un point de vue réaliste, quand on lui applique, pour l'interpréter, des critères psychologiques et moraux, auxquels elle se dérobe obstinément.

A ce niveau en effet, le récit n'offre pas une cohérence satisfaisante, étant fait apparemment d'une succession d'impressions et

---

[1] Etant donné la large audience que les traductions remarquables de Ph. Jaccottet ont ouverte à Musil en pays de langue française, étant donné aussi l'abondance des citations, je me suis résolu à les faire en français pour faciliter la lecture de cette étude. L'indication des pages renvoie à : Robert Musil, « *Trois Femmes* » *suivi de* « *Noces* », nouvelles traduites de l'allemand par Philippe Jaccottet (Le Seuil, Paris, 1963).

[2] Cf. *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden* (Rowohlt, Hamburg, 1955), p. 131.

d'éléments narratifs fragmentaires dont la nécessité n'est pas évidente. Quel est par exemple le rôle de la fillette Lili, prétexte du voyage ? Sa mère se rend à l'institut, y converse avec les professeurs, mais il n'est question nulle part d'une rencontre de la mère et de la fille. Dans une perspective réaliste, cela paraît une inconséquence du narrateur ; ... comme s'il fallait à tout prix que chaque circonstance, chaque état soit expliqué par ce qui le précède et le suit. Or ce qui frappe dans ce récit, c'est que l'ordre de succession est celui d'une juxtaposition, plutôt que d'un enchaînement. Au cours de son voyage, puis de son séjour dans la ville lointaine, Claudine éprouve divers sentiments et impressions, qui certes ont entre eux des analogies, mais non pas cette continuité qui constitue par exemple le stream of conscience de Mme Bloom dans la dernière partie d'*Ulysse* ou de Quentin Compson dans le deuxième chapitre de *Le Bruit et la Fureur*. Il est vrai que nous n'avons pas affaire à un monologue intérieur, même si tout ce qui se passe est vécu à travers la conscience de Claudine. Et nous savons que c'est à peine un récit, tant la trame en est mince, à peine indiquée ici et là par une phrase qui situe Claudine à la gare, dans le train, à l'hôtel, ou en promenade avec le Conseiller, ou au milieu de la nuit, ou le lendemain. De plus, cette évolution dans le temps non seulement n'est donnée que par des repères discrets, mais elle est ralentie extrêmement par la notation précise des états les plus subtils et les plus fuyants, ce que Musil appelle un « cheminement chargé au maximum, le cheminement des pas les plus petits, du passage progressif, imperceptible » [1]. Le résultat est que nous avons moins le sentiment de suivre une évolution que d'assister à une analyse spectrale. Chaque état est comme séparé des autres; n'étant plus perçu dans le sens évident d'une évolution, ni dans la logique d'un déroulement, ni dans la continuité d'un courant de conscience, il se donne en lui-même, comme une des facettes d'un tout.

De même qu'à travers un prisme la lumière se décompose et vient juxtaposer ses raies sur l'espace d'un écran, de même la complexité de la vie intérieure de Claudine semble se décomposer en éléments distincts qui s'inscrivent en une juxtaposition, cette fois, temporelle. Les termes de liaison sont significatifs : ils ne servent pas à indiquer que quelque chose découle d'autre chose ; le temps est un cadre où la succession est plus une juxtaposition qu'un enchaînement de causes et d'effets. En voici quelques exemples, retenus dans une seule page : « A un moment donné, elle se rappela... »; « Peu à peu réapparut... »; « De temps en temps c'était plus étrange... » ; « Puis une fois... » ;

---

[1] Cf. *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden,* p. 811.

« Un instant plus tard... » (pp. 154-155). Chacun de ces compléments de temps indique que nous avons affaire à une nouvelle impression distincte de la précédente, mais non amenée nécessairement par elle.

Et pourtant, dira-t-on, il y a évolution; Claudine s'achemine vers une expérience décisive, ce qui fait de ce récit une nouvelle, au sens courant du terme. Certes, mais cette expérience décisive est moins préparée par ce qui la précède, qu'elle n'est sans cesse entrevue, approchée tout au long de la nouvelle. Si l'œuvre se présente superficiellement comme un récit linéaire, elle est vécue comme un mouvement circulaire autour d'un thème central ; ce thème s'enrichit seulement de toutes les phrases qui le suggèrent, le signifient, le cernent par d'incessantes répétitions. Reprenons par exemple une des formulations qu'en a données Musil et que j'ai citée plus haut : « Une infidélité peut constituer en même temps, dans une zone plus profonde de l'être, de nouvelles noces. » Il est déjà annoncé, quoique non encore énoncé clairement, dès le début du récit, à propos d'un certain G., personnage de roman dont s'entretiennent Claudine et son mari, et qui se plaît à corrompre des enfants : « Moi, je crois... dit la femme, et il apparaissait maintenant qu'elle ne parlait nullement de ce personnage fortuit, mais de quelque chose de précis qui se faisait jour déjà pour elle derrière lui..., je crois qu'il pense bien agir. » Dès la page 145, le thème est indiqué clairement : « Claudine pensait parfois qu'elle pourrait appartenir à un autre ; elle ne voyait pas là une infidélité, mais d'ultimes noces... » Quelques lignes plus loin, pensant à son mari : « Elle l'aimait, alors même qu'elle songeait à lui infliger la pire douleur terrestre. » Et cela ne se rapporte qu'au début du voyage, tandis qu'il n'a pas encore été question du Conseiller. Plus loin, alors que le Conseiller n'est qu'une présence masculine indistincte: « Et tandis qu'elle sentait battre son cœur comme si elle avait porté une bête dans sa poitrine — affolée, cachée quelque part — son corps s'éleva étrangement dans une oscillation immobile et se referma autour de ce cœur comme une grande fleur inconnue et ployée dans laquelle frémit soudain l'ivresse — corde tendue dans l'invisible immensité — de mystérieuses noces ; elle entendit le cœur lointain du bien-aimé marcher... » (p. 158). Plus loin encore : « Elle commença de penser que ce serait un plaisir discret comme un ciel au-dessus d'un paysage, d'être infidèle, un accomplissement mystérieux de sa vie... » (p. 161). Puis, tandis que Claudine se promène avec le Conseiller : « Il y avait le sentiment d'être penchée au-dessus d'un abîme, plus proche que jamais de la merveilleuse énigme qui la liait à son mari. » (p. 171). Si l'on voulait suivre ce thème, ainsi formulé,

jusqu'aux dernières pages, il y aurait encore beaucoup de citations à faire.

Comme nous le verrons plus loin, ce thème n'est que l'approche ou la modalité d'un thème plus fondamental, vers lequel convergent tous les éléments du récit, et qui, lui aussi, est sinon exprimé, au moins suggéré par la répétition d'images très proches les unes des autres. « Quelquefois, c'était seulement des chants lointains qui tournaient dans sa tête... » (p. 141) ; ce motif est repris et précisé quelques lignes plus bas : « ... tandis que par derrière durait l'appel de cette note vaguement tremblante qu'elle ne pouvait saisir, comme une chanson d'enfant, comme une souffrance, comme elle-même. » Tout au long du récit, on verra réapparaître cette image fragile, incertaine. « Elle entendit de nouveau l'étrange note : elle semblait, comme un point, comme un oiseau, flotter dans le vide » (p. 148). Ou bien : « Il y avait simplement en elle quelque chose comme un oiseau sur une branche, et qui chantait » (p. 189). Ou enfin (pour ne pas abuser des citations) : « Tout ne serait plus qu'une très fine fumée ... plus qu'une mélodie dans l'air ... au-dessus du vide... » (p. 191).

Il faudrait relever d'autres séries d'images, qui entretiennent de subtils rapports entre elles et avec celles que nous venons de voir. On constaterait une fois de plus que, d'une répétition à l'autre, il y a peu de différence ; chacune indique quelque chose vers quoi l'on revient sans cesse, une vérité autour de laquelle on tourne. Ce qui change, c'est seulement le contexte, la description de chacun des états successifs, qui colorent l'expression répétée du thème central. On remarquera en effet que les citations, prises en elles-mêmes, détachées de leur contexte, sont d'une relative pauvreté. Elles sont le lien qui rattache les différents états décrits et qui les ordonne autour d'un point central ; elles les polarisent et donnent en quelque sorte une direction à l'imagination, à l'esprit du lecteur.

Or cela signifie aussi que chacun des états, chacune des impressions de Claudine ne sont pas décrits comme s'ils étaient seulement les constats d'une observation psychologique, appliquée à suivre et à noter l'évolution d'un personnage. De même, des motifs tels que l'éloignement de la ville, la neige et le froid, les communications coupées, l'allée où s'engage le traîneau comme en un sombre couloir se rétrécissant vers l'issue, ne servent pas seulement à planter un décor ou à donner des circonstances déterminantes. Car le lecteur est porté nécessairement à leur attribuer une valeur hautement symbolique. Puisque le récit en tant que tel, nous l'avons vu, est réduit à peu de chose, les impressions décrites et les circonstances ne se donnent pas comme amenées par la logique d'une évolution psychologique ni par

un enchaînement narratif ; étant au contraire juxtaposées, leur signification étant soulignée et orientée par la répétition d'un certain nombre de phrases directrices, elles indiquent une réalité dont elles sont chacune un reflet, une expression insuffisante, donc mensongère — à moins qu'elles ne soient un écran, qui l'obscurcit. Quoi qu'il en soit, la nouvelle tend vers un au-delà d'elle-même, inexprimable mais sans cesse effleuré, à la fois présent en chacune de ses différentes expressions et pourtant lointain dans le caractère ineffable de son unité.

Commentant plus tard sa nouvelle, Musil note dans son Journal: « J'avais à décrire le chemin qui, en à peine plus de vingt-quatre heures, conduit de l'inclination la plus vive à l'infidélité. Du point de vue de la psychologie, il y a des milliers de chemins. Cela n'a aucune valeur d'en décrire un parmi tant d'autres. La psychologie nous montrera peut-être que tel ou tel est d'une importance particulière. Typologie de l'adultère. Mais ce n'est pas l'affaire de l'écrivain. » [1] Il est amené ainsi à choisir ce qu'il appelle « den maximal belasteten Weg (den Weg der kleinsten Schritte) ». Cette phrase, que j'ai déjà citée plus haut, ne signifie nullement une façon particulièrement minutieuse de pousser l'analyse psychologique dans les plus infimes détails. Musil se refuse à démonter des mécanismes psychologiques ; mais saisissant seulement le prétexte d'un problème moral, ici un cas d'adultère, il lui confère l'intensité d'une expérience extrême, afin de briser ce qu'il y a en somme de rassurant dans toute analyse de motivations, de causes et d'effets, et d'illuminer ainsi les zones les plus secrètes de la vie psychique.

Toute analyse prétend en effet déceler et décrire un ordre. Or pour Musil il importe d'abord d'exprimer l'expérience plus fondamentale, sinon d'un désordre, au moins d'une instabilité de l'équilibre psychique. Claudine est le lieu où surgissent, puis s'évanouissent des sentiments venus d'on ne sait où, qui cèdent la place à d'autres, lesquels l'envahissent tout entière pour s'effacer, puis réapparaître peut-être sous d'autres formes. Voyons par exemple la succession des sentiments éprouvés par Claudine, seule à la fenêtre de sa chambre d'hôtel, au milieu de la nuit. « Le temps était autour d'elle sans mouvement, alimenté par des sources invisibles, tel un lac sans rives ni bouches. » Puis à la phrase suivante: « Une seule fois, elle n'eût pu dire quand, parvint à sa conscience du fond de cet horizon illimité un trait obscur, un éclair de pensée... » C'est le souvenir de rêves

[1] Cf. *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden,* p. 811.

angoissants qui remonte, dont la répercussion est considérable: « Elle se souvint de la misère sans mesure et sans forme de sa vie. » Puis cela s'efface ; mais bientôt un nouveau sentiment surgit : « Là-dessus, venant de très loin encore, l'envahit soudain [...] une promesse, le miroitement d'une nostalgie, une douceur inconnue... » (pp. 158-159). On voit que ces sentiments successifs, qui envahissent le champ de sa conscience, si fugitifs soient-ils, colorent pour un instant sa vie tout entière. Dans le glissement de l'un à l'autre, il y a renversement d'un état en son contraire : du cauchemar, où la vie est sentie comme un insupportable non-sens, elle passe à une sorte d'ivresse, au pressentiment d'un bonheur possible quoique encore innomé. Cette oscillation se reproduit souvent, sous des formes différentes, à propos d'autres impressions, mais presque toujours d'un extrême à l'autre. Il suffit d'un léger déplacement de l'équilibre intérieur pour que le sens de sa vie se transforme; il suffit de rien, que seulement le temps avance, pour que tout change de signe, pour qu'une certitude s'inverse en son contraire.

Au gré de ces oscillations, le monde extérieur offre aussi une apparence très mouvante. Voici Claudine dans le train, le regard perdu dans le paysage de neige qui défile : « ... puis venaient des buissons que l'on eût dit debout sur la tête avec des milliers de petites pattes écartées auxquelles étaient suspendues des milliers de petites clochettes d'eau qui tombaient, coulaient, étincelaient, scintillaient... » (p. 142). Mais un moment plus tard: « Une laideur prenait forme et se frayait un passage dans le regard, étrangement, comme si l'âme de Claudine s'y fût penchée, immense, crispée, cherchant quelque chose et ne saisissant que le vide... » (p. 147). C'est ainsi qu'apparaissent tantôt de confuses formes vaporeuses ou évanescentes, tantôt des choses calmement posées dans l'espace, tantôt un fragment de visage dans une proximité insolite, tantôt une réalité implacable qui vous écrase, tantôt un glissement presque irréel. Vision très subjective, qui fait perdre au monde extérieur sa cohérence, son évidence simple de présence naturelle. Il est en général perçu comme une réalité insolite, c'est-à-dire très exactement non habituelle, non figée selon des habitudes de le voir. La nature, les choses, les gens apparaissent comme suspendus entre être et non-être ; ils n'ont de réalité et de sens que ceux que leur prête la subjectivité de Claudine. Par conséquent, ils ne déterminent rien d'essentiel dans son comportement ; ce n'est pas à partir d'eux que s'expliquent les sentiments, les gestes, les actes de Claudine. Le monde extérieur n'est pas agent ; au contraire il se constitue en une succession de formes changeantes, en fonction de ce qui se passe en Claudine.

Ce refus délibéré de tout réalisme a chez Musil une valeur éthique. Rien ne serait plus absurde que de voir dans sa manière de traiter le monde extérieur je ne sais quelle négation ou quelle ignorance de ce qu'il a sur nous de contraignant et de déterminant. Musil ne se propose pas de décrire objectivement un personnage aux prises avec des difficultés, mais, avec l'aide de ce personnage, de conduire une expérience; il lui importe, non de rendre compte des contraintes qui déterminent le comportement d'un personnage, mais de briser justement ces contraintes. Le recours fréquent à la métaphore, la densité du style imagé prennent ainsi tout leur sens : empêcher que le réel ne se fixe en des formes déterminées, multiplier les rapports, créer entre les impressions cette fluidité par quoi l'on sent que rien encore n'est achevé. L'imagination du lecteur, jamais en repos, est sollicitée par un déferlement d'images, qui s'organisent obstinément autour de quelques thèmes principaux pour soutenir et prolonger une quête essentielle. Aussi peut-on dire que cette œuvre est moins le récit d'une quête qu'elle n'est elle-même une quête.

« La seule chose qui importe, c'est qu'un moment de la vie succède sans solution de continuité à l'autre » (p. 181). C'est une réflexion de Claudine, ou plutôt de cette voix anonyme qui se cherche à travers elle, à propos d'elle. Mais il y a des façons très différentes de comprendre cela. Par exemple, le style narratif, qui enchaîne les événements les uns aux autres, l'analyse psychologique, qui décèle des motivations, ne sont-ils pas autant de moyens de créer et d'organiser cette continuité de la vie, qui, semble-t-il, seule importe? C'est ce que plus tard, dans *Der Mann ohne Eigenschaften,* Ulrich affirme (mais non sans ironie !): « L'alignement de tout ce qui s'est passé dans l'espace et le temps le long d'un fil, ce fameux « fil du récit » justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie. Heureux celui qui peut dire « lorsque », « avant que » et « après que » ! »[1] Or dans *Die Vollendung der Liebe* il y a précisément rupture de ce « fil de l'intrigue ». L'effet n'est pas seulement de révéler ce que j'appelais plus haut l'instabilité de l'équilibre psychique. L'insécurité ainsi créée va beaucoup plus loin.

Remarquons d'abord que, comme pour l'élève Törless, comme plus tard pour Homo, dans *Grigia,* comme enfin pour Ulrich, le récit commence par être lui-même le récit d'une rupture avec un milieu, avec une intimité, avec une situation acquise et rassurante. Ce qui

[1] Cf. *Der Mann ohne Eigenschaften* (Rowohlt, Hamburg, 1960), p. 650.

allait de soi dans l'amour de Claudine pour son mari se révèle fragile par la rupture des habitudes affectives qui, dans leur continuité, en assuraient la cohésion. Ensuite nous avons vu comment, au cours du voyage de Claudine et de son éloignement, sa vie intérieure est présentée comme une suite d'états en quelque sorte juxtaposés. Cette forme de narration donne par elle-même le sentiment que dès lors la vie de Claudine n'est pas dirigée par une volonté ordonnatrice, mais au contraire comme livrée au hasard. Des sentiments surgissent, des états sont éprouvés, des choses et des gens sont vus, des paroles sont perçues ; mais le narrateur n'enchaîne pas ces éléments narratifs (pour reprendre le propos d'Ulrich) par des « lorsque », des « avant que », des « après que », ni non plus d'ailleurs par des « parce que ». Cette discontinuité sur le plan de la narration correspond à la manière dont le personnage lui-même réagit aux événements. Claudine ne fait rien pour se rendre maîtresse de ce qui lui arrive, elle subit ; elle paraît étrangement passive, sensible toujours plus au « caractère vertigineusement accidentel de tout ce que l'on fait » (p. 177). Et elle perçoit tout à coup combien à chaque instant nous sommes infidèles à ce que nous étions l'instant d'avant. Une illusion s'est dissipée: le moi, principe de la cohésion et de l'unité de la vie, n'apparaissait tel que parce que les contingences de l'existence étaient perçues, dans leur succession et dans l'enchaînement et l'inertie des habitudes, comme un déroulement nécessaire.

Une fois la rupture consommée, dans cette solution de continuité, dans les interstices de la juxtaposition, Claudine entrevoit le vide ; elle est saisie par un sentiment de vertige. La quête commençait par une rupture, et la rupture ouvre un abîme vertigineux.

En d'autres termes, Claudine prend conscience que jusqu'ici elle n'a pas été au cœur de sa propre vie, que son amour par exemple a été d'abord le fruit du hasard, « qu'il était né d'un hasard quelconque et que son mari et elle ne faisaient plus que le maintenir » (p. 181). Pour que cet amour soit vrai, pour qu'il soit sien, il faut que d'abord elle se retrouve elle-même. Comme on le voit, le thème de l'amour est donc subordonné au thème central du récit, celui de la quête de soi.

Se retrouver soi-même, c'est d'abord consentir à se perdre, à s'exiler hors de ce moi construit par une tendre fidélité. C'est s'anéantir, n'être plus quelqu'un de particulier, ou — pour anticiper quelque peu — devenir un être « sans qualités ». Mais Ulrich, « l'homme sans qualités », glisse, léger, ironique, insaisissable. Quant à Claudine, qui ne connaît pas encore la légèreté de l'ironie (Musil n'y viendra que plus tard), échappant à ses propres qualités, devenant étrangère à

elle-même et au monde, elle éprouve d'abord le vertige de n'être plus rien, de n'avoir « plus rien que sa nullité propre » (p. 149).

J'ai parlé plus haut de l'étrange passivité de Claudine. Il faut s'entendre cependant sur la valeur du terme ; car sa passivité est en fait le refus audacieux de se définir face au monde ou à elle-même ; c'est le risque consenti de ne plus pouvoir se justifier par rapport à une morale (ici, celle de la fidélité à un mari très aimé), de perdre toute possibilité de communication avec les autres. Elle se laisse volontairement sombrer dans ce que l'auteur appelle un état d'irréalité, c'est-à-dire un état où rien encore n'est fixé, ni en termes de logique, ni en termes de morale, ni dans le déroulement achevé d'une histoire, donc un état à partir de quoi tout est encore à créer.

Mais du même coup, le sens des termes semble devoir s'inverser. Car tout ce qui passait pour réel — ce que Claudine avait été et ce qu'elle avait fait jusqu'alors, puis les circonstances de son voyage, la présence des professeurs de l'institut, celle du Conseiller, le paysage hivernal, les objets, son propre corps, l'émoi de ses sens, les paroles qu'elle prononce ou qu'elle entend — tout cela devient superficiel, apparent, peut-être presque irréel. Moins réel, à la limite, que l'intime certitude, pressentie par Claudine, qu'elle sera enfin elle-même quand elle aura renoncé à ce qui pouvait la définir, la justifier à ses propres yeux et aux yeux des autres, quand, blottie et comme recroquevillée au centre d'elle-même, elle pourra abandonner son corps à l'homme étranger, comme un événement insignifiant.

Tel est le paradoxe soutenu tout au long du livre, et qui annonce déjà le propos d'Ulrich à Diotime : « Il faut abolir le réel » (man muss die Wirklichkeit abschaffen).

La quête cependant ne se contente pas d'être cette démarche négative qui consiste à briser le tissu des habitudes et des déterminations, à découvrir le caractère contingent, accidentel de l'existence. Elle veut atteindre ce point extrême à partir duquel seulement le moi deviendrait le principe libre d'une réelle cohérence intérieure. Mais il n'est nullement question de saisir je ne sais quel moi abstrait ou dépouillé de tout ce qui a constitué jusqu'alors son histoire. Une métamorphose s'opère en Claudine, voulue et précipitée par elle, dans le vertige d'un naufrage et d'une dissolution. Et à travers l'angoisse elle entrevoit ce qu'avec Musil on pourrait appeler déjà l'utopie d'un « autre état » (der andere Zustand), c'est-à-dire la possibilité, non encore réalisée, irréalisable, d'un accord total de soi avec soi-même et avec l'autre, au-delà de toute contradiction, au-delà de

tous les malentendus de la communication entre les êtres. Cette utopie ne prendra forme que dans les textes qui préparent ou qui constituent *Der Mann ohne Eigenschaften* ; mais lorsqu'on considère l'ensemble de l'œuvre de Musil, elle s'offre après coup comme un thème capital vers lequel tend et peut-être même converge toute cette œuvre.

Dans *Die Vollendung der Liebe,* ce thème n'est encore qu'à peine une esquisse, par rapport aux grands chapitres où Ulrich et Agathe tentent de se rejoindre en un amour mystique. Mais il y a déjà l'élan d'une quête dans ce sens. Bien mieux, cette quête se donne comme parvenue à son terme, achevée et comblée.

Ce qui veut s'exprimer ici, c'est l'injustifiable certitude qu'il n'y a de conquête de soi qu'au-delà du plus complet bouleversement. Dans ce mouvement extrême, les contradictions vécues par Claudine deviennent d'abord et paradoxalement un des plus sûrs moyens d'exprimer et de garantir que la quête est près d'atteindre son objet et qu'elle est authentique. En effet, que par exemple la fidélité de son corps apparaisse à Claudine comme sa dernière infidélité (cf. p. 179), qu'elle se sente à la fois odieuse et merveilleusement liée à son mari (cf. pp. 185-186), cela signifie qu'elle a déjà rompu avec les dernières sécurités. Elle ne sera elle-même qu'en s'acceptant avec toutes ses contradictions, avec son passé et son présent, en assumant le risque d'une impossible communication. Car ménager les chances d'une communication et les moyens de se justifier, c'est se trahir ; c'est s'enfermer dans un dernier système de certitudes, de celles qui n'ont que trop révélé déjà leur caractère accidentel. C'est pourquoi, pour le personnage de Claudine, l'ultime moyen d'accéder à elle-même (en échappant aux apparentes déterminations, aux systèmes de valeurs et aux idéaux dont sa vie s'est construite), c'est le mensonge. Elle use du mensonge comme d'un travesti; car le travesti est une image de soi que l'on donne aux autres, dont on sait qu'elle est fausse, insignifiante, et qui par conséquent ne vous détermine pas, mais ménage au contraire une liberté intérieure. Cette liberté, pour Claudine, c'est la liberté de vivre intimement le sens spirituel des noces, « l'accomplissement de l'amour », au-delà de toutes les nécessaires contraintes de la morale, de la raison, du temps et de l'espace, de la logique des comportements, des moyens de la communication.

Le récit s'achève sur l'instant de l'accomplissement. Mais cet instant n'a de sens que par tout ce qui le précède ; ou plutôt il est ce quelque chose autour de quoi se resserre et vers quoi tend la frémissante patience de Claudine, entrevu par elle dans le vertige, à travers toutes les ruptures. J'emploie à dessein le mot « quelque chose »

parce qu'il revient souvent sous la plume de Musil, seul terme susceptible, semble-t-il, de cerner un état qui se dérobe à tout autre concept et défie toute expression. Ce quelque chose est situé (et voilà encore des termes qui reviennent fréquemment) « quelque part », « très loin », « elle ne savait où »; le lieu où Claudine pressent qu'elle peut rejoindre son mari dans la plus profonde intimité, ce lieu, à force d'être indéterminé et lointain, semble vouloir être comme la négation de tout espace. Cette intention est plus sensible encore en ce qui concerne le temps, comme si on allait dépasser cette dimension, comme si le temps était tout près de s'abolir. On en a quelques indices quand par exemple survient en Claudine l'impression du déjà vécu (cf. pp. 162, 170), ou lorsqu'une pensée somme toute très banale comme: « Nous avons été infidèles l'un à l'autre avant de nous être connus » se mue imperceptiblement en une pensée beaucoup plus insolite : « Nous nous aimions avant de nous être connus »(p. 160).

Ce quelque chose qui ne peut être saisi dans les dimensions de l'espace et du temps, seule la métaphore est capable de le suggérer. Mais les métaphores dont use Musil pour rejoindre avec Claudine la part la plus intime de son être, ont cette particularité d'offrir peu de matière à l'imagination — ce que j'appelais plus haut leur pauvreté. Il vaudrait d'ailleurs mieux dire leur transparence; car tout se passe comme si elles ne suggéraient que pour se dérober. Elles éveillent la sensibilité, mais ne lui offrent que des représentations presque inconsistantes, imperceptibles, qui sont comme l'attente d'un contenu et d'une expérience, à peine plus qu'un vide qui pourrait devenir quelque chose. Ce sont parfois des termes abstraits : « ... une intériorité pareille à un lointain accompagnement » (p. 138). Ou bien c'est une lueur incertaine, indéterminée aussi bien dans sa source que dans ce qu'elle éclaire ; par exemple : « ... une tremblotante lueur d'intelligence dans le noir » (p. 155); ou encore, tout aussi indéterminée, une musique, une vague note : « C'était seulement des chants lointains qui tournaient dans sa tête » (p. 141), image que j'ai déjà citée et qui apparaît à plusieurs reprises, presque inchangée. Ces images très fluides, évanescentes, suggèrent tout au plus l'impression d'une harmonie, d'une intime unité. Mais c'est assez pour faire pressentir l'envers positif d'une expérience qui ne peut s'exprimer que de manière négative.

De même que pour Claudine l'ultime moyen d'accéder pleinement à elle-même est le travesti, pour Musil l'ultime moyen d'approcher l'inexprimable, ce sont ces images qui ne soutiennent l'imagination que pour se dérober. Tentative périlleuse, menacée par la fragilité de son propre lyrisme.

Or le fait que le récit soit relativement court, ou plus précisément le fait qu'il ait la forme de la nouvelle, joue ici un rôle décisif. La nouvelle en effet présente l'avantage de se concentrer sur un épisode, significatif par lui-même, constituant par lui-même une totalité; l'usure du temps ne s'y fait pas sentir, comme ce serait le cas dans un roman, où l'aspiration du héros risque sans cesse de s'épuiser dans la désespérante répétition ou dans de nécessaires et toujours nouveaux dépassements. Si donc ce récit présente déjà l'esquisse de l'utopie de l'« autre état », il semble s'offrir littéralement comme la réalisation de cette utopie ; car il n'a pas à se confirmer dans la durée, ni à s'éprouver au milieu des circonstances de la vie. Il porte même en son titre, *Die Vollendung der Liebe,* l'affirmation d'un accomplissement.

Si cette nouvelle est le récit d'un accomplissement, faut-il dire qu'elle est elle-même utopique, c'est-à-dire qu'elle prétendrait exprimer l'intime unité de la vie psychique et la réussite accomplie de l'amour, donc saisir l'inexprimable ? En fait, l'affirmation de cette plénitude et de cet accomplissement, aux dernières lignes du récit, est donnée sous la forme d'une contradiction : « ... une façon de pouvoir être là comme pour tous, et quand même uniquement pour un seul »; et la dernière phrase ouvre sur un au-delà: « Et très loin d'elle, comme les enfants disent de Dieu qu'il est grand, elle voyait l'image de son amour. » Cependant l'épisode est clos ; et dans l'instant même de son achèvement, il suffit que la quête s'affirme péremptoirement comme parvenue au seuil de son but, elle n'a pas à s'y installer, à y vérifier son succès. Elle échappe à la fatalité de l'échec, qu'imposerait la forme romanesque, aux prises avec le temps. Autrement dit, la forme de la nouvelle est ici par excellence un des moyens d'« étreindre d'autant plus étroitement ce dont nous ne pouvons approcher » (p. 186) (pour reprendre par analogie une réflexion de Claudine sur sa propre recherche). En tant que récit d'un épisode qui se donne comme une expérience décisive et aboutit à un instant privilégié, cette nouvelle, par la limitation et la concentration que lui impose sa forme, suggère l'idée d'un achèvement et d'un accomplissement. La forme, en tant que telle, est expressive.

Ce qui donne à ce récit sa force d'ébranlement et sa puissance suggestive, en révèle aussi, mais indirectement, sa fragilité et peut-être sa faiblesse. En effet l'expérience de Claudine, nous l'avons vu, n'est pas seulement l'expression d'une crise, la conscience du « caractère vertigineusement accidentel » de l'existence ; elle porte une quête qui consiste à accélérer, à pousser jusqu'à ses dernières conséquences

cette expérience du chaos. Claudine veut s'anéantir, n'être plus rien de ce qui la définissait, elle veut s'exiler hors d'elle-même pour être enfin elle-même. La rupture, puis la volonté d'aller jusqu'au total dépouillement sont exprimées en termes négatifs. Or la quête implique une exigence éthique de dépassement vers la positivité (nous en avons rencontré des signes dans tout le récit). Mais seule l'exigence est exprimée, et non son aboutissement; ou du moins, la positivité n'est présente dans le récit qu'en tant que limite de l'extrême négativité. Et si le récit peut s'intituler « Vollendung », s'il peut suggérer l'impression d'un dépassement de la négativité, c'est seulement parce qu'il se présente dans la forme concentrée de la nouvelle. Il y a donc l'affirmation formelle d'un dépassement, non son expérience vécue ; d'où ce soupçon, qui s'insinue par moment dans l'esprit du lecteur, que le projet de l'œuvre glisse vers l'abstraction. Telle est la force et la faiblesse de ce récit : que nous soyons portés à une limite, avec en même temps le pressentiment d'une plénitude possible et le risque de l'abstraction, vide de contenu.

Vers 1910, Musil ressent avant tout, en lui-même, la nécessité d'un bouleversement des manières de sentir et de penser. Son insatisfaction de la pensée positiviste, sa méfiance à l'égard d'une psychologie scientifique comme de la portée d'un art réaliste, le poussent vers un anti-intellectualisme qui doit d'abord briser les cadres d'une pensée et d'une sensibilité figées et compartimentées. Aspirant à retrouver la voie vers une totalité, que ni les certitudes scientifiques, ni les démarches intellectuelles, ni évidemment les idéaux moraux de son temps ne sauraient constituer, il lui importe d'abord d'en vivre jusqu'au vertige l'insuffisance et le disparate, et d'accueillir l'irrationnel. Ce bouleversement est pour lui la condition indispensable d'un renouveau. Et lorsqu'éclate la guerre de 1914, il croit reconnaître sur le plan collectif, dans l'angoisse, mais non sans quelque secret soulagement, les chances et les prémisses de ce renouveau. Il pourra écrire en août 1914 dans l'essai intitulé *Europäertum, Krieg, Deutschtum* : « La mort n'a plus d'effroi, les buts de la vie ont perdu leur prestige. Ceux qui doivent mourir ou sacrifier leurs biens, ceux-là ont la vie et sont riches. » [1]

Attente utopique et dangereuse, parce que dans le bouleversement de la guerre n'étaient pas contenues nécessairement les chances d'un avenir moins pourri. Attente féconde pourtant, car de la désillusion qui s'ensuit, Musil tire la leçon et resserre les exigences de sa quête. Il va prendre peu à peu distance, s'efforçant de déceler, dans

[1] Cf. *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden,* p. 598.

ce que j'appelais plus haut le vide de l'abstraction, l'appel dangereux des solutions prématurées. Il est à peine nécessaire d'évoquer, dans cette perspective, l'idéalisme inconsistant de Diotime, qui pense rejoindre Arnheim dans la sphère vaporeuse de la communion des âmes. En revanche, le personnage de Clarisse à certains égards prolonge et approfondit l'expérience de Claudine, mais de façon suffisamment distordue et radicale pour devenir aberrante. Elle pense que seul le délire peut régénérer l'humanité; elle compte aussi, confusément, que Moosbrugger, c'est-à-dire toute la violence secrète, irrationnelle et déséquilibrée du monde, doit jouer son rôle nécessaire (sans savoir d'ailleurs précisément lequel). Et, dans cette prétention absolue de totalité, elle glisse peu à peu vers la folie et le chaos.

Si Ulrich au contraire sauvegarde en lui les chances, la possibilité de l'« autre état » esquissé dans l'expérience de Claudine, c'est à son « insensibilité » ironique qu'il le doit. Lui seul échappe aux dangers que nous avons cru déceler en puissance dans *Die Vollendung der Liebe,* parce que cet homme sans qualités, léger, insaisissable, se dérobe aux certitudes et aux élans prématurés; il ne se livre pas non plus à l'irrationnel, ni ne s'abîme dans l'expérience mystique, mais la frôle. Il se réserve, non certes par dilettantisme ni goût de la disponibilité infinie, mais par une exigence de précision qui prolonge en lui une quête à la fois patiente et passionnée de l'absolu. Ce qui dans *Die Vollendung der Liebe* se consumait dans le vertige d'un instant privilégié et se donnait comme un accomplissement, va nourrir le dynamisme créateur [1] de *Der Mann ohne Eigenschaften.*

Michel DENTAN.

[1] Cf. sur cet aspect de l'œuvre de Musil ma brève étude : *Modernité de Musil,* in *Ecriture* (N° 1, Lausanne, avril 1964).