

## Robert Musil : du lyrisme dans le roman

Formellement :

Je ne traiterai pas de la fameuse ironie de R. Musil qui a déjà été souvent analysée et que l'on peut voir s'annoncer dès le début du livre par la référence à la météorologie énoncée de manière scientifique mais disqualifiée aussitôt par des personnifications et par un récapitulatif amusant « autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913 . » Ce début bien connu en reprend de similaires ; chez Scarron par exemple: « le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si ses chevaux eussent voulu profiter e la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un quart d'heure.... Pour parler plus humainement et plus intelligemment, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans. » ou chez Sénèque (d'après Paul Veynes): « Déjà le dieu du soleil avait raccourci son trajet, déjà le sommeil voyait augmenter son horaire et la Lune...En d'autres termes c'était déjà octobre... ». J'avancerai néanmoins par ces exemples que, chez R. Musil, ce procédé est moins ironique qu'il n'y paraît, c'est à dire qu'il est moins essentiellement critique. Car, s'il semble être d'abord un moyen d'amuser et de s'amuser par une distanciation, il est peut-être aussi l'expression d'une joie à découvrir dans la formule surannée une justesse tout aussi grande que dans la description météorologique qui précède. Il s'agirait alors, davantage qu'une ironie, du plaisir de voir s'accomplir par la langue et la pensée une sorte d'unité. On pourra remarquer ainsi qu'il sert la description de la ville qui suit, laquelle ne présente aucune distanciation mais au contraire amplifie la présence émotionnelle de la ville par l'emploi de nombreux adjectifs impertinents, de métaphores et d'un phrasé mélodieux caractéristique du lyrisme. C'est ainsi que derrière distanciation et humour, ce roman affirme un lyrisme qui trouvera son exaltation thématique dans l'amour fraternel \* et l'Autre Etat.

Pour soutenir ceci, je voudrais montrer que le lyrisme sous-tend l'ensemble du récit par l'intermédiaire des procédés qui lui sont propres ; et que ces derniers lui donnent une partie de son rythme et de sa consistance, ce par quoi ils s'affirment comme des procédés narratifs. Je ne ferai état ici que de quelques uns qui m'apparaissent intéressants pour ce que je veux suggérer ; il va sans dire que les moyens traditionnels du narratif : composition et personnages, mise en intrigue et succession des actions, ... dont il faudrait noter la brusquerie, ne seront pas traités dans la mesure où ils ne constituent pas une singularité narrative, pour le juger rapidement. D'autre part, comme nous avons à faire à un roman qui pour partie est aussi un roman d'idées, la narration se trouve soutenue par le développement des idées qu'articulent nécessairement des liaisons logiques, elles permettent de suivre le raisonnement et entraînent donc la lecture. Il est à remarquer cependant que si l'on trouve

manifestement des liens logiques, c'est surtout dans le propos du narrateur et beaucoup moins dans l'exposition des idées du personnage principal Ulrich. Ce phénomène pourrait empêcher le clair développement des idées qui, souvent, s'écrit en style indirect libre où les pensées sont tantôt rapportées indirectement « Ulrich avait pensé simplement que l'eau... », tantôt directement « ne baptise-t-on pas toujours avec de l'eau ? » en un discours que le changement de point de vue allège certes mais ne suffit pas à rendre réellement fluide, ni explicite. Par ailleurs, les idées se poursuivent par de simples juxtapositions dont la logique n'est pas déterminée clairement et reste donc davantage intuitive. Si ceci atteste de la qualité singulière du personnage, cela peut aussi produire un détachement de l'ensemble du récit qui pourrait bien vite être lassant malgré la profondeur du contenu ; on serait alors tenté, afin de poursuivre, de sauter de tels passages si le narrateur n'en re-dynamisait le cours par des comparaisons ou des inversions curieuses qui surprennent et unissent l'ensemble.

En premier lieu, c'est la place et la curiosité de certaines comparaisons qui remplace efficacement la venue d'une action ou l'intrusion du monde extérieur qui traditionnellement permettent d'éviter le désagrément d'une trop longue rupture du récit. Elles ne sont évidemment pas le seul moyen dont dispose le roman d'idées, l'intrusion du narrateur qui remet de l'ordre, pose les problèmes, les résume, etc. en est un autre dont l'auteur use habilement. Cependant ce n'est pas tant l'idée que cherche plus généralement à développer Musil mais l'homme en train de penser et « il n'est malheureusement rien de plus difficile à rendre, dans toutes les belles lettres, qu'un homme qui pense. » (chap. 28). C'est donc dans cette optique proprement romanesque que l'emploi de tels glissements analogiques m'apparaît éclairant.

Voici l'extrait que je propose donc, c'est au chapitre 28 intitulé : *un chapitre que peut sauter quiconque n'a pas d'opinion personnelle sur le maniement des pensées*. Afin que la dynamique ressorte clairement, j'ai dû citer longuement :

*« ...il avait pensé simplement que l'eau était un élément trois fois plus vaste que la terre, même à ne considérer strictement ce que tout un chacun reconnaît sous ce nom, c'est à dire les fleuves, les mers, les lacs et les sources. On a pensé longtemps qu'elle était apparentée à l'air. Le grand Newton l'a cru et néanmoins, la plupart de ses autres idées sont restées actuelles. Pour les Grecs le monde et la vie étaient nés de l'eau. C'était un dieu, Okéanos. Plus tard on inventa les nixes, les elfes, les ondines, les nymphes. On a fondé des temples, des oracles sur ses bords. Mais les cathédrales d'Hildesheim, de Paderborn, de Brême qui on été bâties sur des sources, ne sont-elle pas encore debout ? ne baptise-t-on pas toujours avec de l'eau ? N'y a-t-il pas des Amis de l'eau, des apôtres du naturisme dont l'âme témoigne d'une sépulcrale santé ? Ainsi il y avait dans le monde un lieu pareil à un point*

*effacé, à de l'herbe foulée (Da war also in der Welt ein Stelle wie ein vervischter Punkt oder niedergetretenes Gras). ... »*

Voici donc cette figure analogique, on voit aussitôt qu'introduite par ainsi, elle doit donner en quelque sorte un résumé de ce qui préoccupe Ulrich : l'élément eau en tant qu'il constitue un lieu peu saisissable. Cependant l'éclairage, la compréhension ne vient pas du rapprochement analogique, il n'y a guère de ressemblance, ou le chemin est trop long pour y parvenir immédiatement à la lecture, mais du décalage, du pas de côté qui consiste à prendre l'eau fluide pour un lieu, un point, c'est à dire quelque chose de fixe; et à en surmonter la contradiction apparente par une sensation, herbe foulée. Qui ne ressent alors l'herbe mouillée, l'herbe fraîche où l'on se couche, où l'on marche ? Ce qui permet d'avancer qu'en fait, cette comparaison ne fonctionne pas comme une image éidétique mais davantage comme le glissement d'une idée vers une sensation qui l'incarne de manière énigmatique... Car elle fait en quelque sorte contraste comme si l'on trouvait un couteau caché dans l'herbe. Le couteau, c'est à dire la découverte, fait partie de l'inventivité de Musil et l'on pourrait noter combien ces analogies sont originales et justes. Il suffit d'en citer quelques unes au hasard: Agathe : « *j'aimerais tant être couché dans un pré, rendue modestement à la nature comme un soulier qu'on a jeté* ». « *Le bruit ruisselait dans l'air raréfié par la chaleur comme un fleuve qui eut atteint la hauteur des toits* ». « *Le plaisir sans exutoire retombait dans leur corps et l'emplissait d'une tendresse aussi incertaine qu'un jour d'automne tardif ou une précoce journée de printemps* ». Ulrich : « *peut-être est-ce simplement comme quand on sent la fatigue : on a besoin d'un panorama qui vous rafraîchisse, ou d'un coup dans les jambes...* » Toutes elles possèdent cette qualité de sensualité remarquablement détachée du personnage qui nous fait éprouver par nous-mêmes la sensation ; cette construction de l'image est opposée à l'exemple suivant tiré de Proust: « une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (p882 La Pléiade tome III) qui fait appel pour comparer à quelque chose de connu, ce qui détache ainsi le propos comme une vérité générale et fait davantage appel à l'esprit commun qu'aux sensations physiques éprouvées par chacun. Chez R.Musil, l'analogie sensible permet de plonger le lecteur dans ce qui se raconte en le lui faisant palper et sentir, et donc en quelque sorte vivre, si bien que concerné parce que touché, il peut mieux lire les raisonnements et s'intéresser moins froidement à leur progression logique. Il est ainsi rendu sensible à la beauté des enchaînements et de leurs circonvolutions. Car si les faits et les idées aboutissent à cette comparaison, c'est qu'il faut leur accorder une dimension sensible, voire poétique et cela peut-être avant tout.

Cependant ce n'est pas la seule efficacité de ce procédé, il crée aussi une dynamique de lecture car en déconnectant le récit de la logique d'exposition, il engendre la curiosité du lecteur et donc l'attente de ce qui suit... Ce qui suit se propose ainsi : *Et bien sûr, l'Homme*

*sans qualité hébergeait aussi, dans un coin de sa conscience, qu'il y pensât précisément ou non, les données de la science moderne. ...* suit un résumé rapide de ce qu'on tient pour vrai de l'eau en tant qu'élément jusqu'à la constatation qu'il n'y a guère dans le monde qu'une douzaine de personnes à penser la même chose d'un élément aussi simple que l'eau. Musil expose ainsi deux niveaux de la pensée rationnelle : d'une part l'évocation de l'eau en tant que phénomène animiste (première partie) et de l'autre en tant que phénomène chimique ; ils sont maintenus séparés par cette comparaison énigmatique qui laisse à chacun sa pertinence car elle ne propose aucune progression de l'un à l'autre. Mais la figure analogique a réussi à tenir en éveil et provoquer de l'intérêt cependant que, le couteau restant caché, on attend toujours la suite, c'est à dire sa découverte et son utilisation, on attend donc l'action. Cela se poursuit ainsi : *« A ce moment, Ulrich se souvint qu'il avait effectivement raconté tout cela à Clarisse ; elle était inculte comme un petit animal mais malgré les superstition dont elle était pètrie, on ressentait avec elle une espèce d'entente imprécise. Cela le piqua comme une aiguille brûlante ».*

A la fin donc, l'auteur rompt le flot des idées par le rappel du temps du récit *« à ce moment, Ulrich... »* ce rappel du temps puis d'un personnage extérieur n'est rien que de très couramment utilisé par tous les auteurs mais le décalage : *« elle était inculte comme un petit animal »* outre qu'il interrompt le récit en mettant l'accent sur un point externe au développement attendu, produit par une sorte d'antithèse une surprise, surprise seconde donc après notre petite formule, énigme aussi qui réactive la première encore lointainement présente. On pourrait avancer qu'on y entend dans l'herbe foulée le petit animal, ainsi est-ce l'instinct qui se relie à l'eau pour finir, comme en chacun il est un point effacé qui pique *« comme une aiguille brûlante »* pique donc la raison, excite le désir ?

Ce qui est dit, a été dit mais de curieuse manière, on le voit, dans une affirmation subtile qui n'est pas assertive, qui évite même toute possibilité d'affirmer une vérité générale mais fait sentir en quelque sorte ce que serait une telle pensée à travers une sensation incarnée par le retour de Clarisse en tant que petit animal. On passe ainsi pour l'eau de l'impression d'une vie enfuie à la présence vivante de quelque chose qui remue. Si l'on voulait faire le résumé du raisonnement on aurait à peu près ceci: certes l'eau est et a toujours été un élément important, la science cependant en fait l'analyse chimique mais n'en donne pas une idée claire tandis que nous la sentons comme une évidence, instinctivement en quelque sorte comme je sens Clarisse.

Que l'on compare à ce passage chez Proust dont les pensées se structurent par l'abondance de subordinations et de relations logiques par exemple p. 904-905 (T3 La Pléiade) : *Mais en un autre point de vue l'œuvre est signe de bonheur parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît à côté du particulier....En effet, comme je devais l'expérimenter par la suite... si la vocation s'est enfin réalisée... on sent si bien l'œuvre qu'on*

*aime à se dissoudre dans une réalité plus vaste qu'on arrive à l'oublier par instant et qu'on souffre plus de son amour, en travaillant que comme de quelque mal purement physique où l'être aimé n'est pour rien, comme d'une sorte de maladie de cœur. Il est vrai que c'est une question d'instant et que l'effet semble être le contraire, si le travail vient un peu plus tard. Car les êtres... »* et cela se poursuit avec beaucoup de mais, certes, dans ce cas, si, car : « *tout de même il faut se dépêcher de profiter d'eux, car ils ne durent pas très longtemps ; c'est qu'on se console, ou bien, quand ils sont trop fort, si le cœur n'est plus très solide, on meurt. Car le bonheur seul est salubre pour le corps mais c'est le chagrin qui développe les forces de l'esprit. ... »*

Je pense qu'ainsi on voit bien la différence entre l'aspect peu assertif des idées chez R. Musil et, au contraire l'affirmation insistante de l'exemple ci-dessus dont les circonvolutions, en partie ornementales, visent davantage l'éclaircissement de l'idée que la sensation concrète qu'elle procure. Si R. Musil d'une part narre, il doit donc entraîner mais comme d'autre part, il cherche davantage à faire sentir l'eau comme idée singulière chez Ulrich qu'à établir un raisonnement sur l'eau, il doit rendre sensible ce qu'elle provoque comme sensation chez lui ; il est donc contraint à une transposition qui opérant une rupture dans la progression logique, surprend le lecteur et le fait basculer dans un domaine émotionnel, car « songe que toute comparaison, si elle est équivoque pour la raison, n'a jamais pour le sentiment qu'un seul sens », lequel sera repris par l'évocation de Clarisse-animal afin d'en donner la pulsion instinctive.

Il reste que la comparaison par son aspect poétique entre en jeu dans la narration et se place comme articulation entre deux passages. Elle évite ainsi de manière efficace les procédés habituels de liaison qui font peut-être une trop grande part soit à la raison, soit, rapportés à un personnage, à la psychologie. D'autre part, elle ne se place pas seulement entre les passages mais se poursuit en dessous de ceux-ci comme une curiosité parce que décalée ; si bien qu'elle résonne à la lecture et, de ce fait, se relie à d'autres décalages analogues pour construire un discours de deuxième plan qui revient sur le devant lorsqu'une figure analogue apparaît. On aurait là quelque chose d'une rythmique dont toute narration a besoin, soit qu'elle le fasse par des paragraphes, des bouclages de propos, des sommes ou péroraisons, soit par bien d'autres procédés : retour de personnage ou d'intrigues, thèmes récurrents, et motifs, et variations... On trouve chez Flaubert dans « un cœur simple » par exemple des passages à la ligne qui s'apparentent à une versification et remplissent ainsi une fonction rythmique analogue... Le rythme scande le récit dans l'avancement de la composition générale, il est proche d'une respiration et se détache quelque peu de la tension permanente du développement des actions, idées ou intrigues ; pour tout dire, il semble qu'il repose le lecteur, et l'écrivain probablement, de la lourdeur de l'intellection tout en les réassurant dans le fil général. Cependant chez R. Musil, ces retours s'ils font résonner la

langue, font ainsi état d'un ailleurs dont ne parle pas toujours le récit (surtout dans sa première partie) ce que déjà implique le passage à l'analogie, aux comparaisons ou aux métaphores. Cet ailleurs est de l'ordre sensible, c'est ce qui motive le récit dans le sens où celui-ci est une mise en ordre d'un état particulier : penser autrement. Si H. Broch dans la Mort de Virgile avait de même essayé de montrer l'homme en train de penser, il avait usé d'une rythmique toute différente avec beaucoup d'amplification de la phrase ainsi que des thèmes jouant abondamment des répétitions et reprises tel qu'ici sur le reflet d'une bague p408 Imaginaire Gallimard : « *elle était maintenant comme un scintillement..., elle était un souffle exalté comme un souvenir... parcouru d'un flot de largeur, de hauteur et de profondeur, parcouru d'un flot de temps, parcouru d'un flot de douleur, d'un flot douloureux de brûlure et de gel; parcouru lui-même d'un flot de souvenir, ce sourire stellaire... doucement apporté comme l'écho, comme l'écho plaintif d'une réceptivité bénie.* » Le lyrisme ici, on le voit, est de l'ordre du ressassement car c'est l'amplification d'une intériorité qui est en jeu. R. Musil au contraire évite toute amplification pour rester dans le concret de la sensation fugitive et émouvante de l'eau et de Clarisse qui constitue le fond primitif à partir duquel se motivent les pensées du personnage qui sans cela relèveraient davantage de l'abstraction argumentative ou du flot de pensées intérieures. Il ne garde du lyrisme que la comparaison et le rythme et on pourrait avancer qu'il n'utilise que très peu l'analogie de type romanesque qui vise à éclaircir en créant une égalité entre le comparant supposé connu du lecteur et le comparé du récit nécessairement inconnu, pour se porter sur l'analogie poétique qui, parce qu'obscure, fait en quelque sorte image et ouvre ainsi la voie au sensible.

En fait, pour conclure sur cette partie, ces comparaisons isolées suscitent tout d'abord la surprise, et donc dynamisent le récit en permettant des changements rapides de point de vue, elles créent ensuite une attente qui maintient en tension les différents propos et, enfin construisent un plan second qui affecte le texte des images concrètes qui le motivent.

Une autre dynamique me semble être fournie par de très nombreuses attaques de phrase qui se présentent sous forme d'inversion syntaxiques. On peut considérer ce procédé comme lyrique dans la mesure où il amplifie davantage la phrase qu'il ne sert la narration. On pourrait y voir un sorte de baroquisme si ces inversions étaient uniquement ornementales mais elles me semblent intuitivement avoir un rôle analogue à celui des comparaisons analysées plus haut. Voici l'exemple que j'ai choisi auquel je joins un passage de l'Astrée : (H.S.Q. p138 T4) « *Mais quoique la conversation (issue d'un rêve de la nature du spectacle de la chute des fleurs qui semblait encore flotter dans le cœur, en dehors de tout événements) n'eût jamais trahi le problème capital du frère et de la sœur, mais fut du premier au dernier mot sous l'influence du symbole, dominée par l'énigmatique idées d'un « événement sans événement », et baignée d'une douce oppression, elle avait abouti*

*finalement à l'opposé de cette image première et de cette atmosphère, lorsque Ulrich n'avait pu s'empêcher de souligner, à côté de leur activité négative, l'activité constructive des instincts violents. » L'Astrée : « et quoique de cette main elle tint sa coiffure qui la nuit s'était détachée, si est-ce que pour la serrer trop négligemment, une partie de ses cheveux était éparse et l'autre prise à quelques ronces qui étaient voisines »*

L'exemple tiré de l'H.S.Q commence par le rejet de ce que le lecteur n'a pas même eu le temps d'envisager, si bien que ce qui est rejeté n'a aucune pertinence faute d'avoir été préalablement pensé. Il serait dès lors normal que cette tournure en forme d'antithèse permette le soulignement de ce qu'on attend : ce qui s'oppose. Du point de vue narratif traditionnel, le retard de l'action intrigue inévitablement le lecteur cependant la longueur nous emmène dans les méandres d'une sorte de péroraison qui peut paraître redondante puisqu'elle reprend la situation qui vient de précéder et dont on se souvient évidemment. C'est donc aussi une sorte de reprise mais la formulation en est peu claire pour un roman. En effet, par la longueur et les circonvolutions, la langue semble déjà, tout en re-précisant les circonstances, noyer le propos tandis que le lexique abstrait : problème capital du frère et de la sœur, symbole, idée, événement sans événement, en accentue l'obscurité à la lecture. On pourra néanmoins sentir, je l'espère, que cette tournure nous retarde et donc nous accroche ; que d'autre part, elle nous explique moins le paradoxe qu'elle ne fait retentir la langue ; et pour finir que s'évaporent ainsi l'idée abstraite « *événement sans événement* » et la situation concrète « *chute des fleurs* » pour créer un mélange sensible, une sorte de balancement dans lequel on retrouverait un mouvement analogue à celui des fleurs... Dès lors, on peut penser que ce procédé s'apparente à l'économie des comparaisons car il offre un décalage du même ordre que celui produit par une image ; pour être plus précis, il faudrait parler d'évocation sensible et d'abstraction sensible en même temps. On pourrait poursuivre en avançant que coupant le récit d'idées, il vient le re-dynamiser et relier le point de vue qui précède et celui qui suit. Mais dans cet exemple, il ne s'agit pas du regard du personnage sur un même objet extérieur (l'eau de notre exemple initial) mais de celui du narrateur sur la situation qui la décrit d'abord en style direct puis, après notre exemple, la re-parcourt en style indirect.. Pourrait-on dès lors parler d'une co-présence des points de vue, analogue à celle découverte dans l'usage de la comparaison où poursuivre soi-même une idée et la voir poursuivie, exposer une idée ou expliquer sa généalogie ne ferait qu'un ... ? Je ne voudrais pas l'affirmer trop catégoriquement, il ne s'agit là que d'une intuition. Si l'on regarde cependant l'exemple de l'Astrée, on saisit mieux la sensualité de la pose d'Astrée parce qu'on s'y attarde mais aussi parce que la langue semble appliquer des courbes syntaxiques aux courbes du corps de l'amante. Ainsi, inversion, parenthèses, guillemets, concepts chez R. Musil rendent palpable un événement sans événement, le silence de la chute des fleurs et l'étrangeté de ce qui s'est produit ; et c'est pour finir ce caractère sensible

qui articule la deuxième partie du texte sur la première en évitant les liens simplement logiques pour s'appuyer sur une syntaxe contournée qui en redéploie l'état émotionnel. Ainsi le sens du récit plutôt que de se rapporter uniquement aux actions ou aux idées, se porte sur ces tournures dont l'obscurité, voire l'impertinence se rapproche du poétique; il aurait alors peut-être mieux valu employer une forme entièrement lyrique telle qu'on a pu l'entrevoir chez Broch. Mais le propos de Musil n'est pas le chant de la pensée d'un homme, il n'est pas non plus celui d'exposer des idées justes comme l'exemple de Proust le laisse entendre, mais cet homme en train de penser. Si bien qu'il est nécessaire d'obtenir une simultanéité qui conséquemment ne permet pas d'argumenter, ni de narrer mais doit entraîner tout de même. En fait, on pourrait avancer qu'au lieu d'accélérer le mouvement comme dans un monologue intérieur pour donner l'illusion d'une simultanéité, Musil le ralentit afin que s'affirment sans hiérarchie les différents moments, aspects, détours d'une pensée qui se dévoile dans une co-présence de tous ses éléments. C'est probablement pour cette lenteur qu'on a pu parler en son temps d'ennui, de longueur, voire de lourdeur à propos de son style et c'est pourquoi, on a souvent préféré analyser la profondeur de sa pensée et celle de ses analyses plutôt que de se laisser porter par la beauté émouvante d'une pensée très peu assertive plus difficile à concevoir. C'est cependant elle qui ouvre une écriture romanesque par bien des côtés classique à des densités plus subtiles que celles du naturalisme du dix-neuvième, de l'historicisme et de la métaphysique existentielle de Broch ou de Mann, les romanciers du moment. Chez R Musil le mouvement de la langue contraint davantage la lecture et l'oblige à épouser ses rythmes car elle se trouve mobilisée par de constants décalages en même temps que bercée par la tournure et la longueur des phrases. Ce qui est avancé se trouve ainsi placé dans une équivalence de force, telle qu'à l'être pensant paraît toute pensée du moment, toujours éminemment juste bien qu'aussitôt remplacée par la suivante, laquelle ne l'efface pas mais la prolonge et la distribue. Ulrich au Chap.65 parle de gradation sans progrès et n'est-ce pas pour finir ce à quoi on participe ?

### Thématiquement

Les résonances lyriques que contient l'H.S.Q. se vérifient par certains thèmes qui motivent, me semble-t-il, l'ensemble de l'œuvre et appartiennent traditionnellement à ce registre. La nature en est un évoqué de manière scientifique par l'imitation d'un bulletin météorologique dès le début du livre. Il est bon de rappeler qu'il fut un temps où il était de tradition, dans l'épique ou la pastorale, de commencer par une évocation de la nature ; ce pourquoi on s'en est moqué. Il n'empêche qu'il en est ainsi dans ce roman et que si de manière osée et quelque peu provocatrice, j'ai pris un exemple dans l'Astrée, c'était pour signaler une parenté dans le phrasé mais aussi dans l'intérêt marqué pour la nature et l'amour. Pour ce qui est de la nature, on sait que nos bergers amoureux s'y promènent et dans l'Homme Sans

Qualité on peut constater que celle-ci joue, un rôle d'arrière fond. Nombreux sont, en effet, les moments où ce sont les feuilles, les arbres, le soleil, une promenade dans les espaces verts de la ville qui servent de pose ou d'interruption aux discussions lorsqu'il n'y a pas d'action ou d'intrusion de personnages extérieurs. Mais je l'ai signalé au début, c'est aussi la ville qui est décrite comme un phénomène naturel et même lorsqu'elle est dépréciée comme la ville de B. dans le chapitre 68 T4, on peut remarquer le passage constant de la ville aux paysages naturels de sa banlieue. La nature est ainsi le plus souvent le mode d'être de l'extérieur, elle élargit des états ou des sentiments, cela va parfois jusqu'à l'exaltation comme dans cet exemple chap.55 T4: « *Tel un fleuve silencieux, une neige de fleur sans éclat tombant d'un groupe d'arbre en train de se faner flottait dans le soleil ; le souffle qui la portait était si doux qu'aucune feuille ne bougeait. Nulle ombre qui en descendît sur le vert des pelouses : celui-ci semblait s'assombrir de l'intérieur comme un regard. Tendrement et généreusement vêtus de feuilles par le jeune été, les arbres et les buissons qui se dressaient de chaque côté ou composaient l'arrière plan du jardin semblaient des spectateurs qui eussent participé surpris et figés dans leurs costumes joyeux, à ces funérailles et à cette fête de la nature. ...* » Cette forte impression de la nature dont le langage par sa beauté et aussi sa précision amplifie la présence, n'est pas sans faire penser à la tradition alpine dont j'avais parlé à propos de Stifter. On y voyait aussi les personnages-narrateurs s'enthousiasmer d'une nature qui était un cosmos exaltant, ici de même elle est funérailles et fête auxquels participent les êtres contemplatifs, ou « *non-appétitifs* » précisément, dont « *le sentiment monte jusqu'à la cime des arbres, au sommets des tours, au zénith du ciel !* », elle est aussi dans notre exemple le signe du Règne Millénaire ou Règne de L'amour. C'est sur ce dernier chapitre que Musil travaillait lorsqu'il est mort, celui dont il était le plus content, Ph. Jaccottet le qualifie d'admirable, remercions ce dernier d'une traduction qui ne pouvait trouver meilleur poète et remarquons encore l'élévation que fait naître la présence de la nature.

Dans la seconde partie du livre, Ulrich et Agathe discutent diversement mais surtout sur l'Autre Etat dans lequel ils baignent et qu'engendre le plaisir d'être ensemble, ou l'amour, si l'on veut bien appeler ainsi une passion quasi nouvelle. Ceci n'est pas sans faire penser au contenu de L'Astrée qui porte sur l'amour, alors nouveau aussi, et qui s'essaie à en élaborer les règles pour en éprouver le contenu (et inversement), tout comme Musil cherche à penser l'inclination du frère et de la sœur qui se propage sur tout, pour en faire vibrer le sentiment qui force à penser autrement : « *Toute beauté de l'art ou du monde [dit Ulrich] trouve son origine dans le pouvoir de rendre un amour intelligible* » (chap59 T4) Or ce sentiment cherche à se définir (chapitre 56 T4) à travers la comparaison dont on a vu l'importance. Ainsi le rêve d'union ou la propension à l'unité dans l'amour est abordé autrement que par l'intériorité ou le désir des individus car ce n'est plus les deux amants qui veulent faire un

mais le fait qu'ils soient comparables donc semblables qui les unis de l'extérieur en quelque sorte ; et il en va ainsi des pensées et de tout le reste du monde : « *Celui pour qui le monde n'est qu'une comparaison pourrait donc éprouver comme unité, selon ses mesures, ce qui est deux aux yeux du monde* ». C'est ainsi la comparaison et, par extension, les procédés dérivés dont j'ai parlé qui unifient parce qu'ils tendent à rendre équivalent le comparé et le comparant et ce qui précède avec ce qui suit. Cependant si cela produit un effet d'unité, c'est une image dont le propos reste obscur « *D'une comparaison on dit aussi qu'elle est une image. On pourrait dire de même de toute image qu'elle est une comparaison. Mais aucune n'est une égalité. Du fait même que l'image relève d'un monde organisé non pas selon l'égalité, mais selon ses possibilités de comparaison, s'explique la puissance de représentation et l'intense efficacité propre aux imitations grossières et obscures (poupées de chiffons, images ressemblantes) dont nous avons parlé* » Cette pensée elle-même s'accroissait d'être ténébreuse et Ulrich ne la mena pas à chef »

Et nous, non plus, car ce roman reste un roman et il serait exagéré de chercher à voir une mystique dans l'Autre Etat engendré par l'amour, car n'est-ce pas concrètement ce qu'engendre toute liaison d'une certaine intensité pour peu qu'on la vive avec innocence et n'est-ce pas par elle qu'on entrevoit la possibilité de voir le monde autrement ? Ainsi ce n'est pas un amour passion tel que l'exalte la tradition qui est envisagé car il serait trop artificiel et s'apparenterait alors à une nature morte. C'est du moins ce que suggère le chapitre 54 du tome 4. qui, partant des cas où l'amour se manifeste dramatiquement devant le visage inébranlable du mort aimé, critique l'exagération du sentiment, voire la comédie qui se joue à ces occasions, pour affirmer qu' « il appert qu'un trait leur est commun à toutes [tous] : une impossibilité, une impuissance, un défaut de courage naturel ou de courage de vivre naturellement. » ; ce qui permet à Ulrich de conclure que plus inégale est la valeur du partenaire « plus l'amour est déséquilibré pour ne pas dire défiguré par la passion » (p127 chap54 T4). Il semble donc que ce soit pour éviter la passion que les deux amants soient choisis comme semblables, et donc comparables au point d'être présentés\* comme jumeaux. Si cela reste énigmatique, on retrouve là encore un aspect de la tradition esthétique alpine qui vise moins à décrire les illusions de la passion amoureuse, entre Marcel et Albertine par exemple, qu'à souligner l'énigme et la beauté de l'amour. Mais ici encore l'innocence n'est pas une naïveté et des mouvements de jalousie émergent par endroit. Cependant, tout en gardant une sensualité exaltée, ils ne sont jamais traités avec agressivité car toujours tempérés par une affinité intime entre les personnages ; si bien que ce type de liaison semble être un mélange subtile d'amour et d'amitié qui se proposerait en définitive comme le dépassement de l'amour passion.

La chose surprenante au fond, c'est que Musil en conserve l'innocence, tandis qu'il n'a pas manqué en réaliste de décrire les relations d'Ulrich et Bonadéa, ou Clarisse, d'Agathe et

Lindner ou Hagauer ; ce à quoi on peut ajouter l'action parallèle qui se propose comme idéalisme du social analogue à l'Autre Etat de la vie personnelle. On aurait pu croire classiquement à un procédé de soulignement par contraste entre la beauté de l'amour du semblable et la complication des attirances, entre l'action de l'esprit et celle du sentiment, mais il faudrait maintenant y voir davantage le maintien de deux réalités différentes dans une co-présence. Si l'on considère le livre écrit comme une inversion, car il commence par l'action parallèle pour se centrer sur l'amour, et si l'inversion représente une sorte de comparaison, il faudrait aussi conclure qu'il y a une unité dans tout cela. Car n'est-ce pas ce que nous avons vu lorsque nous suivons les pensées d'Ulrich à propos de l'eau qui, évitant d'être assertives, faisaient résonner deux niveaux d'appréhension sans hiérarchie comme si nous avions fait une promenade dans un paysage? « *Il est vrai que l'une des caractéristiques de notre état est que toute observation nouvelle absorbe la précédente, de sorte qu'il n'existe aucune hiérarchie entre elles : on dirait plutôt un immense entrelacs* » (p223 chap66 Fin de la note. Pensées vivantes).

Pour finir, on peut remarquer que cet état, que l'amour-amitié exalte, isole les personnages d'être\* un état d'exception. Mais comme cet état déborde sur tout objet qu'il\* considère toujours avec bonté (J. Bouveresse parle de confiance), il retrouve parfois des pensées communes, avec le général Von Stumm par exemple, qui alors l'illuminent d'un rire franc. J'y discerne, en même temps que l'humour, la joie de n'être pas hors du commun, ce dont parfois les amants se plaignent. Ce qui permet de comprendre pourquoi la deuxième partie du roman porte comme co-titre : *Les Criminels* ; en effet, n'est-ce pas être un traître que de ne pas se soucier de la communauté? On pourrait cependant considérer « *Les Criminels* » comme une antiphrase, car Ulrich et Agathe sont aussi Les Merveilleux Jumeaux\*. Quoi qu'il en soit, R. Musil a dû sentir la faiblesse de l'Autre Etat sur le plan éthico-moral, il avait prévu conséquemment de clore par une grande réunion de tous les personnages à la veille de la guerre. Mais, dans l'urgence, serait-ce pour finir la force qui aurait affirmé symboliquement ses droits face à l'esprit ? Cette position faustienne où l'instinct triomphe aurait pu concorder avec une certaine vision de l'histoire mais il aurait fallu alors renoncer à penser car la guerre, telle qu'elle apparaît parfois dans les Journaux, peut-être aussi un jeu d'enfant, autrement dit la guerre ne résout rien, elle frappe à l'estomac mais n'a pas pour autant plus de pertinence que l'Autre Etat, elle n'est pas plus réelle et peut-être l'est-elle moins... Bref. Ce que j'ai voulu montrer concourt à laisser penser que l'art de R. Musil, qui estimait davantage la littérature que la philosophie, culmine dans l'entrelacs d'une pensée peu assertive et précisément motivée sur le plan sensible, ce qu'on ne peut rompre, artistiquement, que par un dégagement soudain qui s'apparenterait, c'est mon hypothèse, aux décalages étudiés ci-dessus ; il me semble, en effet, qu'ainsi se ménagerait mieux la réalité et l'énigme de la pensée: point effacé, herbe foulée ; on y revient par cette coquetterie.

J'espère avoir réussi à intéresser le lecteur à la part lyrique de ce roman, une part importante par laquelle on a l'impression que Musil s'éloigne du réalisme par une sorte de retour au romantisme dont il évite les exagérations pour en maintenir l'intensité. Car le lyrisme employé n'est pas un lyrisme de repliement où le moi s'exalte d'être lui-même (Walter, le double, romantique dévoyé) mais une amplification de la réalité des idées par la langue, concrétisée et motivée ici par le prisme d'un sentiment qui fait peut-être apercevoir, comme on l'a souvent dit, des mondes possibles ; mais qui semble davantage faire coexister des mondes sensibles, ainsi qu'il en va du roman qui n'est pas la vie mais un art, ce qui est en quelque sorte son exaltation ou pour le moins son élargissement. Au point de vue formel aussi bien que thématique, c'est en empruntant au lyrisme que R. Musil parvient à donner à son roman une lisibilité plus efficace en même temps qu'il en motive davantage les propos; je voulais montrer qu'il serait bon d'en prendre la leçon afin de ne pas sombrer dans la trivialité d'une littérature du constat qui a tendance à renier toute travail sur la langue à faire état d'un monde trop bien réglé pour qu'on en puisse encore tirer un plaisir sensible élevé. J'espère l'avoir suggéré.