

RELIGION ET ROMAN :
L'IDIOT DE DOSTOÏEVSKI ET
L'HOMME SANS QUALITÉS DE MUSIL*

DOMINIQUE IEHL

Parmi les nombreux écrivains allemands qui, au début du XX^e siècle, portent la marque de Dostoïevski, Musil occupe une place singulière et pour plusieurs raisons : la première est sans doute en rapport avec le caractère énigmatique et subtil de la création chez un grand écrivain philosophe, qui reconnaît volontiers sa filiation avec les courants d'idées, mais qui parle moins de ses liens avec l'univers romanesque de ses prédécesseurs. Son œuvre centrale, *l'Homme sans qualités*, est un surprenant alliage entre l'essai, la méditation, l'aphorisme, le traité et le poème, et le récit traditionnel n'y joue pas un rôle essentiel.

La seconde raison est liée à la forme d'esprit de Musil, passionné d'expérimentation, et qui, tout en affirmant son hostilité envers

* Les citations du texte des deux romans sont empruntées :
- pour *l'Idiot* à l'édition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1953 (Trad. Albert Mousset) ;
- pour *l'Homme sans Qualités* à l'édition du Seuil en 2 vol., Paris, 1956 (Trad. Philippe Jacottet).
La page et, pour Musil, le tome, sont indiqués entre parenthèses après la citation.

un rationalisme borné, illustre les vertus de la logique et de l'exactitude scientifique. Il paraît donc paradoxal de le rapprocher, sous le signe de la religion, du romancier russe, qu'on associe traditionnellement aux profondeurs de l'irrationnel, à la passion et au vertige.

En comparant *l'Idiot* et *l'Homme sans qualités*, je tenterai de dépasser cette indéniable divergence et de montrer comment les deux œuvres, chacune à sa manière, sont une tentative de re-spiritualisation de l'art qui correspond à certaines tendances du siècle. L'alliance entre religion et roman est évidente dans *l'Idiot* où le prince Mychkine a été, non sans raison, tenu pour une figure de rédempteur. Plus surprenante est l'importance de la religion dans le roman satirique de Musil, où de nombreux chapitres sont consacrés à une analyse de la démarche mystique. Les deux œuvres correspondent à une nouvelle conception de l'univers sous le signe d'une instance supérieure qui détermine le regard sur le monde, la psychologie et la trame même du roman. Cette instance, dans *l'Idiot*, est directement religieuse. Dans *l'Homme sans qualités*, elle débouche sur la religion, sur ce que Musil appelle « l'autre état ». Essentiel est, dans cet éclairage, le rôle du personnage central, que Musil définit comme un « homme sans qualités » privé de toutes les vertus « positives » qui constituent l'étoffe du héros de roman traditionnel. Nous verrons le sens qu'il faut donner à cette absence de qualités, mais on peut dès maintenant noter combien cette conception suspensive du personnage est proche de celle que nous offre *l'Idiot*. Un passage du roman de Musil souligne la filiation en montrant le rapport qu'établit Dostoïevski entre l'idiotie et la sainteté :

« Elle s'était rappelé, en l'un de ces instants, que le grand Dostoïevski déjà avait constaté un rapport entre l'amour, l'idiotie et la sainteté intérieure. Mais les hommes d'aujourd'hui, n'ayant pas derrière eux la foi de la Russie, auraient sans doute besoin d'abord, pour pouvoir donner à cette pensée une quelconque réalité, d'une rédemption spéciale. » (I, 611)

Dès le début du roman, *l'Idiot* inaugure un type de personnage religieux qui agit passivement par sa seule présence, ses silences autant que ses paroles, sa pauvreté et son dénuement.

Au-delà d'une simple rencontre, il s'agit là d'une orientation nouvelle de l'univers romanesque et le rôle de Dostoïevski apparaît décisif. Il est fort délicat de définir une tradition du roman religieux. L'épopée religieuse avait une place de choix dans l'univers

du Moyen-Age, qui unit des images de chevalerie encore très profanes, dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes, à une quête plus nettement mystique dans le *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach. La littérature religieuse du Moyen-Age russe, consacrée à la traduction de textes religieux et à l'hagiographie, a un caractère d'éducation qui marque aussi pendant longtemps les écrits religieux de l'Occident et notamment la littérature cléricale du XVII^e siècle français, située dans la tradition orale de la prédication. C'est sans doute avec le piétisme qu'on voit se développer un mode d'expression littéraire qui annonce le roman dostoïevskien et qu'on pourrait définir comme le roman de l'âme. En effet le piétisme devient l'occasion d'un enrichissement considérable dans l'analyse de la vie intérieure. C'est pourquoi il joue, dans la littérature allemande, un rôle décisif. L'analyse des fluctuations religieuses d'une âme devient sujet de roman et traduit une forme supérieure de culture.

Goethe l'avait parfaitement compris et ce n'est pas une fantaisie de sa part que d'avoir, dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, consacré un chapitre à l'évolution religieuse d'une âme, à l'histoire d'une « belle âme ». Il soulignait ainsi, en s'inspirant de la figure de Mademoiselle de Klettenberg, un aspect du piétisme, mais un aspect seulement. En effet, à côté d'un piétisme de la quiétude et de la contemplation, celui de la belle âme, il existe un piétisme du tourment, de l'impuissance et de la torture de soi. La conquête de la foi ne peut se faire que dans l'ascétisme, où l'âme doit être broyée, anéantie, dans un repentir radical qui correspond à une forme d'autodestruction. Cette deuxième forme du piétisme est peut-être celle qui a eu la plus grande fortune littéraire. La pratique systématique de l'introspection, de l'examen de conscience, conduit à une psychologie raffinée, à l'étude des replis de l'âme, de ses stratégies multiples. Le spirituel débouche sur le psychologique, qui paradoxalement se traduit par l'impuissance du spirituel.

Cette évolution apparaît nettement dans le roman de Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*, publié de 1785 à 1790, avec le sous-titre *Un roman psychologique*. Le roman d'éducation piétiste, qui a fonction de décrire les étapes d'un pèlerinage vers la grâce et vers l'union se transforme dans cette œuvre en un roman de l'angoisse et du déchirement intérieur, où l'âme en quête d'un signe divin ne parvient qu'à s'humilier, à se détruire elle-même dans un désespoir

proche de l'anéantissement. Seule une fuite dans l'imaginaire lui permet de trouver parfois une planche de salut. Pour le lecteur en tout cas l'aspect psychologique fait oublier le propos initial. Le roman religieux n'est plus à la limite qu'une forme complexe et raffinée du roman psychologique¹.

A la lumière d'*Anton Reiser* on comprend mieux toute la nouveauté du roman de Dostoïevski. Dans le roman européen du XIX^e siècle, la dimension religieuse cède la place à la dimension psychologique et sociale. Au XVIII^e siècle déjà, l'hommage de Goethe à la « belle âme » peut apparaître comme un hommage au passé, et l'essentiel pour lui est de nous montrer comment, dans son roman d'éducation, le héros s'affirme dans ses relations avec autrui et devient un « caractère » qui s'est formé au contact du monde et qui en retour impose au monde la marque de son esprit et de son tempérament. Cette notion classique de « caractère » reste longtemps une notion-clef de l'univers psychologique du roman moderne. Elle se diversifie et se complique au XX^e siècle quand le psychologique, avec l'apparition de la psychanalyse, cède le pas au psychique. Mais c'est l'originalité de Dostoïevski que d'avoir redonné au roman européen une authentique dimension religieuse. Il met un terme à une longue sécularisation du religieux et ouvre la voie à une nouvelle alliance entre religion et création littéraire.

La forme de cette alliance est fort complexe. Il serait vain de vouloir tout ramener chez Dostoïevski à la religion, d'autant plus que la nouveauté et l'impact de son œuvre ont été par de nombreux esprits, et non des moindres, rattachés à la richesse et à la profondeur — à tous les sens du terme — de sa psychologie. Dostoïevski a longtemps passé, et passe encore, pour le grand psychologue du roman, expert dans l'analyse des méandres de l'âme, du dédoublement, de l'enchevêtrement, du tourbillonnement. Mais la psychologie entretient dans son œuvre un rapport très original avec le spirituel. On assiste ici à l'inverse de ce qu'on a pu constater à propos d'*Anton Reiser*. La psychologie, qui se substitue peu à peu chez Moritz à l'univers spirituel, n'a de sens, chez Dostoïevski, qu'en fonction d'une transcendance qui est la vraie dimension de l'œuvre et sans laquelle la psychologie n'aurait aucune réalité.

1. Voir, pour *Anton Reiser*, l'ouvrage pénétrant de Robert Minder, *Glaube Skepsis und Rationalismus*, Frankfurt am Main, 1974.

Le tour de force de Dostoïevski est d'associer étroitement ces deux mondes, psychologique et spirituel, sans renoncer aux conquêtes de la philosophie et de l'art modernes. Son œuvre ne signifie pas un retour délibéré à un Moyen-Age mystique. La tradition de l'hagiographie se retrouve dans ses romans, avec le Makar de *l'Adolescent*, le Zosime des *Karamazov*, le Tikhone des *Démon*s, mais il s'agit là d'un aspect seulement de sa création. Son ambition, dans *l'Idiot*, n'est pas d'écrire la vie d'un saint. La figure de Mychkine est en fait très complexe. Romano Guardini et Pierre pascal ont raison d'apercevoir derrière le prince la figure du Christ, si l'on entend par là que le roman est soutenu par une transcendance². Dostoïevski apparaît bien en ce sens comme le fondateur d'un nouvel art religieux que Soloviev salue dans ses *Discours à la mémoire de Dostoïevski*³.

Mais on ne saurait tenir l'Idiot pour un symbole direct et transparent du Christ. Dostoïevski a très longtemps hésité sur le sens qu'il devait donner à son héros. Ce qu'on peut retenir de ses diverses versions, c'est le passage d'un personnage psychologique à une figure religieuse. *L'Idiot* était d'abord conçu comme une personnalité fière, un caractère exceptionnel par sa force, ses passions, son orgueil. Le choix final, à la fin de 1867, se fixe sur une belle âme. Dostoïevski a procédé par élimination, en vidant le personnage de tout ce qui constitue un caractère. Son héros sera, comme celui de Musil, un « homme sans qualités ». Mais, en même temps qu'il émonde, il élargit considérablement sa figure, en lui conférant un grand pouvoir d'irradiation, une vertu magique.

Manifestement cette nouvelle conception est liée au besoin de Dostoïevski de définir sa propre position par rapport au christianisme. La coexistence, dans le roman, de deux attitudes opposées, le rationalisme d'Hippolyte et la mystique du prince, ne laisse aucun doute à ce sujet. Mais je voudrais insister ici sur l'intuition créatrice qui l'a certainement aussi conduit à ce choix. Dostoïevski, dès 1868, avait compris que le roman moderne ne pouvait plus se satisfaire des schémas psychologiques classiques, et s'il les conserve en partie pour décrire les partenaires et tout l'entourage du prince, il confère à ce dernier une dimension toute nouvelle en

-
2. Guardini, Romano, *L'univers religieux de Dostoïevski*, Trad., Paris, Le Seuil, 1947.
 - Pascal, Pierre, *Dostoïevski*, Paris, Desclée, 1969.
 3. *Trois discours à la mémoire de Dostoïevski* (1881, 1882, 1883).

faisant de la carence et du dénuement, vertus mystiques par excellence, l'essence réelle du personnage.

Mais comment décrire, dans la société corrompue de la Russie des années soixante, une belle âme ? Comment lui donner une vraisemblance romanesque et en faire le moteur de l'action ? Comment engendrer le mouvement à partir de l'immobilité ? C'est ici qu'apparaît le génie de Dostoïevski. Si l'on envisage *l'Idiot* à travers des structures psychologiques traditionnelles, le roman n'a rien d'extraordinaire. C'est l'histoire d'un exilé, dernier descendant d'une famille illustre, élevé en Suisse par un « bienfaiteur », et qu'un héritage ramène dans le Saint-Petersbourg des années soixante. Cet être intelligent, simple et bon est aussi un malade, paralysé par des crises régulières d'épilepsie. Il est confronté à des milieux très divers socialement et idéologiquement, mais dont les représentants ont presque tous en commun une volonté de puissance qui s'affirme dans le goût du lucre, la passion, la concupiscentence et surtout peut-être l'orgueil. Seules deux femmes à la fois proches l'une de l'autre et très différentes comprennent le prince et sont séduites par lui ; il les aime simultanément, mais ne peut fixer ni réaliser son amour, et retourne à sa solitude et à sa maladie. Le roman s'achève en tragédie.

A ce niveau c'est un roman des incertitudes du cœur, de la confusion des sentiments, avec quelques intrigues, une analyse des appétits humains et des pulsions. C'est aussi un regard aigu sur la société russe du temps.

Mais toutes ces qualités n'expliquent pas la magie exceptionnelle du livre. On la découvre seulement à travers la dimension religieuse. Car au-delà de la complexité des affinités électives, le roman est le roman de l'amour, en un sens très large et manifestement religieux. L'amour de *l'Idiot* est d'abord et surtout un amour-compassion, qui s'adresse non seulement à Nastassia Philipovna, mais à toutes les créatures. A l'époque où Nietzsche affirme la toute puissance de l'éros, Dostoïevski écrit le roman de l'agapè, donnant avant Wagner dans *Parzifal*, et de façon plus vivante, un sens concret aux idées de Schopenhauer sur la pitié. Le grand mérite du Russe, ci l'on songe à la vision assez théorique de Wagner, associant la pitié et la connaissance suprême, c'est d'avoir montré tous les pouvoirs et aussi l'immense difficulté de la compassion. Pour Dostoïevski comme pour le prince, la compassion est l'essen-

tiel et la grande loi de l'existence. Mais le romancier n'est pas sûr d'avoir créé avec Mychkine un modèle de compassion authentique. Le personnage, qu'il chérit beaucoup, ne le satisfait pas pleinement. La plupart des critiques, à la suite d'Evdokimov, soulignent l'ambiguïté de l'Idiot, son impuissance à se faire aimer et peut-être à aimer. Sa compassion infinie et universelle leur paraît irréaliste, car elle ignore la profondeur du mal. Pour être un véritable rédempteur, le prince aurait dû faire lui-même l'expérience du mal et traverser sur terre les feux de l'enfer. A la limite, le prince serait doublement impuissant, dans le domaine de l'éros mais aussi dans celui de l'agapè, et sa vraie dimension resterait pathologique⁴.

Cette interprétation est séduisante et semble justifiée par l'intrigue, mais elle ignore un aspect essentiel qui est la dimension transcendante de la compassion. Manifestement Dostoïevski a associé Mychkine à la figure du Christ et il l'a fait de façon très subtile, en réunissant, dans le motif de la compassion, la toute puissance d'un Fils de Dieu et l'extrême faiblesse d'un Fils de l'homme. Il semble que, pour le romancier, cette extrême faiblesse soit le gage même de la divinité. C'est en reflétant le mieux la misère de l'homme que le Christ moderne peut exprimer le mieux sa divinité. Le Christ de l'Évangile avait une hauteur souveraine, qui éclate dans ses relations avec les hommes, qu'ils soient ses amis ou ses bourreaux. C'est la souveraineté du Fils de Dieu. Cette hauteur, en un sens, ne fait pas défaut à Mychkine, qui, au début du roman, se meut avec une remarquable aisance au milieu des puissants, des roués, des pitres et des violents de la société pétersbourgeoise, démasque sans effort leurs calculs, leur lâcheté et leur médiocrité. C'est aussi que cet intuitif dispose, comme dit Aglaïa, de « l'intelligence principale » qui est la seule vraie forme de l'intelligence, et qui montre par rapport à son entourage sa totale supériorité⁵. En fait il ne s'agit pas de supériorité mais d'altérité. L'Idiot est autre, et appartient à un autre monde. C'est ce que ne peuvent supporter les « humains, trop humains » qui circulent autour de lui. C'est la vraie

-
4. Voir, à ce sujet, Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du Mal*, Paris, Desclée, 1978. Le problème du mal trouve dans *l'Idiot* un éclairage particulier. La souffrance profonde du prince est engendrée par le mal qu'il ne découvre pas en lui, mais chez les autres. Il est attiré vers le mal par compassion, et voudrait se charger du mal du monde.
 5. Aglaïa distingue deux formes d'intelligence, « l'une qui est fondamentale et l'autre qui est secondaire » (*l'Idiot*, p.521).

raison de leur hostilité presque unanime, qu'il s'agisse de Gania, de Rogojine, d'Hippolyte et des agitateurs bavards qui l'accompagnent, des généraux et des marchands, et même, à de certains moments, d'Aglaé et de Nastassia, malgré leur amour. La vraie raison de cette animosité n'est pas l'impuissance du prince, mais le presentiment que cet impuissant, ce malade, ce naïf et cet « enfant », détient seul la sagesse et la vérité. Leur mauvaise conscience tente de se rassurer par des allusions sans cesse répétées à l'idiotie du prince, à sa maladie, à sa niaiserie, voire à sa fausseté.

Il est significatif en tout cas que Dostoïevski ait associé une extrême faiblesse humaine à une forme de transcendance et qu'il ait évoqué en Mychkine un Christ que sa grande faiblesse situe loin du Dieu-homme, mais qui reste proche de lui par la force de son amour-compassion. Les aspects négatifs de l'Idiot ne peuvent effacer l'extraordinaire rayonnement du prince et l'harmonie, si brève soit-elle, que sa seule présence fait naître dans ces cœurs et ces esprits trop étroits. A la fin de sa vie, Dostoïevski emprunte à des figures de saints, les Zosime et les Tikhone, la lumière spirituelle qui triomphe de l'agitation humaine. L'hagiographie soutient le roman. Dans *l'Idiot*, il fait surgir la divinité de l'homme des aspects qui précisément semblent l'exclure : de l'impuissance, de la faiblesse, de la maladie. D'où la place très originale qu'occupe le roman dans son anthropologie christologique.

Mais la logique romanesque et sans doute aussi son propre tourment religieux l'amènent à la fin du livre à retirer à l'Idiot beaucoup de son aspect transcendant, à ne plus voir en lui que le Fils de l'homme qui s'enfonce dans des profondeurs qui ne sont plus illuminées par la grâce. C'est alors que la psychologie, reléguée au second plan, retrouve ses droits et s'installe en souveraine dans le roman. Le dédoublement, cette loi du personnage dostoïevskien depuis *le Sous-Sol*, n'est pas épargné à l'Idiot. L'extase alors se transforme en un chaos intérieur, le moi se désintègre, l'Idiot pris entre les postulations contradictoires de son amour, ne voit plus clair en lui, s'embrouille, et retombe dans sa folie⁶. La dimension religieuse semble alors effacée par la dimension psychologique.

6. Voir sur le dédoublement les analyses de René Girard dans : *Dostoïevski, du double à l'unité*, Paris, Plon, 1963.

Je ne crois pourtant pas qu'on puisse dire, comme le fait Olivier Clément dans une étude par ailleurs très convaincante, que Mychkine ne représente qu'une « agapè exsangue » en face de « l'éros destructeur » qu'incarne Rogojine⁷. La formule est séduisante mais on pourrait l'inverser. L'agapè ne semble compromise, à la fin du roman, qu'en raison de l'extension immense que lui a conférée Dostoïevski en étendant la divinité jusqu'aux frontières les plus fragiles de l'humain. Mais s'il est un roman de la faiblesse, *l'Idiot* est aussi un roman de l'innocence et de la tendresse, proche en cela de cette spiritualité orthodoxe qui fleurissait au monastère d'Optino, et où Clément voit justement une source de l'esprit dostoïevskien⁸. Il est plus facile de rattacher à cette tradition le Tikhone des *Démons* et le Zosime des *Karamazov*, mais elle est manifeste aussi dans *l'Idiot*, non pas au niveau du messianisme national assez limité dont le prince se fait un instant le porte-parole, mais surtout peut-être dans la prédominance d'une éthique chrétienne de l'amour et de la fraternité universelles sous le signe d'un christianisme johannique. Cet aspect l'emporte sur la métaphysique du mal inscrite dans presque tous les romans de Dostoïevski. Aucun personnage, dans *l'Idiot*, n'est entièrement négatif. Cela est évident dans le cas de Rogojine, prisonnier des forces de la terre, mais qui méprise les faux pouvoirs, comme celui de l'argent, et qui, au-delà de la passion, s'élève parfois jusqu'à l'idée de sacrifice. Mais cela est vrai aussi pour les grotesques et les médiocres qui abondent dans le roman. Sans cesse *l'Idiot* est prêt à les comprendre, à les excuser, à les louer. Ce désir éperdu de communion est un trait essentiel de l'œuvre. L'aspect paulinien de la foi, à travers une spiritualité de la souffrance et du désespoir, joue un rôle primordial dans ce qu'on a appelé « l'augustinisme oriental » de Dostoïevski, mais, dans *l'Idiot*, la tradition johannique occupe une place importante⁹.

7. Olivier Clément, *Le visage intérieur*, Paris, Stock, 1978.

8. « L'ermitage d'Optino, fidèlement décrit dans *Les Frères Karamazov* devint une sorte d'école charismatique où se formèrent plusieurs générations de startsi » (Clément., *op. cit.*, p. 209).

9. Clément, *op. cit.*, p. 213. *l'Idiot* illustre à la fois l'importance et la difficulté de cette communion. Il représente, sur un mode idéal et fragile, un pôle extrême de la sensibilité de Dostoïevski, fasciné par l'existence d'autrui, tout en étant en un sens, comme le croit Louis Allain, marqué par « une sorte d'allergie innée à autrui ». (*Dostoïevski et l'autre*, PUL, 1984, p. 79.)

Cela est manifeste dans les structures du roman, et dans les symboles multiples qui renvoient sans cesse à une lumière transcendante : c'est d'abord, dans la tradition de la *Philocalie*¹⁰, la transcendence de la beauté qui éblouit le prince dès qu'il voit l'image de Nastassia, qui, dans tout le roman, reste liée pour lui à cette illumination première. C'est là une forme d'irradiation de la lumière divine qu'on retrouve dans de nombreuses figures, comme celles des enfants, ou dans des signes infimes, comme le braiment de l'âne qui porte à Mychkine un message d'ailleurs : « Dès ce moment, une clarté soudaine se produisit dans mon esprit » (67).

La forme originale de la religiosité dans *l'Idiot* éclaire aussi la relation de l'auteur à ses personnages et le problème toujours discuté depuis l'ouvrage de Bakhtine des rapports entre polyphonie et monologisme. Jacques Catteau signale fort justement un « étrange parallèle entre la métaphysique dostoïevskienne et la forme romanesque ». Plus le héros se révolte, plus il correspond à la conception polyphonique de Bakhtine qui conçoit le roman dostoïevskien comme un univers de consciences autonomes. A l'inverse, « plus le héros est soumis et proche de la sainteté, plus il se rapproche de la conception classique, monologique¹¹ ». *L'Idiot*, qui se situe entre résistance et abandon, illustre ce partage. Mais la spiritualité très particulière de Mychkine propose un autre type de structure. Le prince, fasciné par autrui, se porte sans cesse au devant des autres et les autres à leur tour sont attirés par lui, mais pour un temps seulement, car la résistance se substitue vite à l'abandon. Il en résulte un mode singulier de « coexistence et d'interaction » pour reprendre la formule de Bakhtine¹². Le roman propose des moments exceptionnels de confrontation, qui unissent de façon fort originale dialogisme et monologisme. Les figures sont alors regroupées magnétiquement par le prince sans pourtant qu'il s'interpose jamais entre elles. Il n'est pas un maître au milieu de ses disciples, mais un simple catalyseur qui pourtant permet seul l'éveil de toutes les voix

10. Clément, *op. cit.*, p. 207. C'est le nom d'un recueil de textes publié en 1782, « et intitulé *Philocalie*, c'est à dire "amour de la beauté", au sens où celle-ci exprime l'intégration de l'être dans la personne et l'amour ; au sens où Dostoïevski devait dire que "la beauté sauverait le monde" ».

11. Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1978, p. 432.

12. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 60.

du roman. Ici encore, sur le plan de la technique, l'absence de qualités apparaît comme une source de création nouvelle.

Mais il est temps d'évoquer le roman de Musil. Les deux premières parties furent publiées en 1930-1932, la troisième en 1942 après la mort de l'auteur. L'édition d'Adolf Frisé en 1952, qui regroupe le tout et l'enrichit d'un matériel considérable, reste chaotique et gigantesque. On peut en simplifiant retenir deux aspects essentiels du roman : le regard satirique sur le monde, surtout dans la première partie, et la recherche subjective d'une nouvelle dimension religieuse et éthique, dans la seconde, à partir du roman d'amour entre le frère et la sœur.

Comme Dostoïevski montrant l'envers de la société pétersbourgeoise et démasquant, selon le mot de Hans Erich Nossack, la façade mensongère de l'existence¹³, Musil fait la satire de l'Autriche. Mais c'est une satire beaucoup plus systématique et beaucoup plus vaste que chez le Russe. A partir de ce qui ne semble qu'un simple épisode, l'épisode de « l'action parallèle », Musil explore tout un monde de relations et éclaire l'esprit du siècle, au niveau de la « décadence autrichienne » et de toute la modernité. L'action parallèle désigne la préparation en Autriche, en 1913, du jubilé de l'empereur qui achèvera en 1918 soixante dix ans de règne, tandis qu'en Allemagne on envisage une action analogue pour Guillaume II. Cette préparation, cinq ans à l'avance, est un festival de l'illusion, qui permet une plongée dans l'univers mensonger de hauts fonctionnaires rêveurs, d'industriels épris d'idéal, de militaires frappés d'ankylose, de tout un monde qui remue et s'agite sans rien faire, dans une ronde des consciences vides qui n'est pas étrangère à Dostoïevski. Cette satire n'est pas réaliste au sens strict ; il s'agit toujours, comme chez Dostoïevski, d'états de conscience, souvent très généraux, malgré la précision du détail autrichien. Le monde visé est la « Cacanie », c'est-à-dire l'Autriche, engluée dans la passivité, et où tout se répète et rien ne bouge, où l'histoire n'est qu'un frôlement, un glissement, et où « les faits et les coups du sort devenaient aussi légers que des pensées, ou du duvet » (I, 40). Le héros Ulrich., célibataire, intelligent, philosophe, savant, séducteur avec mesure, foncièrement hostile à la contrainte sociale, participe

13. *Wir und Dostojewski* (Debatte mit Böll, Lenz, Malraux, H.E. Nossack, geführt von Manes Sperber), Hamburg, 1972, p.101.

quelque peu de cette nonchalance nationale et porte en lui une forme de passivité.

A ce niveau le roman peut apparaître comme un roman psychologique greffé sur le roman social. En fait il est très différent du roman psychologique traditionnel qui présente les personnages comme des touts organisés, des caractères faits pour agir dans le monde et sur le monde. Musil, comme Dostoïevski, met fin aux caractères classiques et sa psychologie se situe dans la perspective, non de l'achevé mais de l'inachevé, non du fixe, mais du mouvement, non de l'être, au sens limité, mais de la relation. Un nouveau mode relationnel se substitue au monde du défini et du déterminé. Un personnage n'a de sens que s'il échappe à une qualification donnée. D'où le terme « absence de qualités », qui ne signifie pas seulement le rejet des qualités en tant que marques de légitimation sociale, de brevets d'efficacité, mais aussi la volonté de ne pas se définir soi-même, le choix d'un suspens qui envisage la vie et la psyché comme une parenthèse toujours ouverte vers de nouvelles possibilités. C'est le sens du possible, notion ambiguë, qui peut sembler traduire une forme d'impuissance, car comment estimer les pouvoirs du possible, si on ne le soumet pas à l'épreuve de l'action ? Le défenseur du possible, Ulrich, savant et chercheur doué, mais tenté par la nonchalance, n'exploite pas ses possibilités.

Mais on est ici dans le monde du psychologique, et la réalité du roman se situe ailleurs. Les théories d'Ulrich sur le possible, sur l'essayisme, sont liées à une conviction philosophique appuyée sur la science. Ulrich est mu par une passion d'expérimentation qui est celle du siècle. La pensée scientifique offre pour lui des possibilités immenses de renouvellement et d'élargissement : « Dans le domaine de la science, tout se passe avec la même force, la même souveraineté, la même magnificence que dans les contes » (I, 47). Si l'on appliquait à l'étude de l'homme l'audace et l'inventivité du véritable esprit scientifique, on aboutirait à un bouleversement des dimensions humaines. Le but de la science pour Ulrich n'est pas d'enrichir les connaissances mais d'apprendre à penser. C'est pour cela qu'il a choisi les mathématiques, qui permettent une science de l'âme, et une synthèse entre des dimensions apparemment inconciliables de l'humain : entre l'idiotie et la sainteté, entre le criminel et l'esprit supérieur, entre l'infime et le sublime. La notion de possible apparaît ici comme chargée de dynamisme. Musil pra-

tique une dialectique de l'élargissement et de l'ouverture. De la satire on passe à l'utopie, qui n'est pas un rêve d'impossible, mais la pensée du possible. Une utopie n'est pas une illusion, mais un possible qui n'a pu encore devenir réalité. Ici s'exprime un optimisme du futur, joint à un sens très prononcé de l'aventure spirituelle :

« Il pressent que cet ordre n'est pas aussi stable qu'il prétend l'être ; aucun objet, aucune personne, aucune forme, aucun principe ne sont sûrs, tout est emporté dans une métamorphose invisible, mais jamais interrompue, il y a plus d'avenir dans l'instable que dans le stable, et le présent n'est qu'une hypothèse que l'on n'a pas encore dépassée » (I, 300).

On comprend mieux à partir de là le recours à la mystique qui s'inscrit dans un champ de forces encore mal exploré, tandis que la morale ordinaire n'est « que la forme sénile d'un système de forces qu'on ne saurait, sans une réelle perte de force éthique, confondre avec la véritable morale » (I, 302).

Mais comment rattacher Dostoïevski à cette orientation musilienne ? Il faut, pour le comprendre, songer à l'influence considérable qu'a eu sur Musil la pensée nietzschéenne. Elle s'associait d'abord aux leçons de l'empiriocriticisme d'Ernst Mach dans le sens d'une critique radicale de la pensée substantialiste s'étendant jusqu'aux notions de moi et de langage. Mais l'enseignement de Nietzsche est à la fois plus subtil et plus divers. Musil fait sienne la lucidité de Nietzsche, sa critique de la morale, des systèmes, de toutes les fausses valeurs, et plus généralement une forme de perspectivisme qui allie la clairvoyance et la mobilité. Cela ne l'empêche pas de rejeter ce qui chez Nietzsche tend à se figer dans une dimension mythique, c'est-à-dire la théorie de la volonté de puissance, l'idolâtrie de la vie, et surtout peut-être l'hostilité envers toute pensée religieuse. C'est ici qu'intervient Dostoïevski, qui rejoint Nietzsche par beaucoup d'aspects, mais qui le complète en le corrigeant, en conservant des dimensions exclues par Nietzsche, comme la religion. C'est en ce sens que beaucoup d'écrivains allemands de l'époque, comme Thomas Mann, associent Nietzsche et Dostoïevski. L'originalité de Musil, c'est d'avoir rattaché une analyse approfondie du phénomène mystique à sa critique radicale des formes figées de l'existence et de la pensée, comme si, pour lui, la religion signifiait, non pas une mort et une sclérose, comme chez Nietzsche, mais un accès à la vie, comme chez Dostoïevski.

C'est par un regard nouveau sur les possibilités de l'homme, que Musil rencontre d'abord le romancier russe. *L'Homme sans Qualités* propose, en un sens très dostoïevskien, des configurations nouvelles de l'humain, notamment à travers la figure du criminel, dont on connaît l'importance dans l'anthropologie dostoïevskienne depuis *Crime et Châtiment*. Le personnage de Moosbrugger, le charpentier meurtrier, qui est soumis dans le roman de Musil à une patiente analyse, est parent des criminels dostoïevskiens, mais dans un éclairage particulier. Dans *l'Idiot*, Rogojine représente une force de la terre, violente et explosive, mais capable de se dominer parfois. Moosbrugger se situe à un niveau beaucoup plus bas de l'échelle humaine, prisonnier d'une brutalité élémentaire, qui éclate dans le détail horrible de ses crimes, enfermé dans un psychisme opaque, dans des hallucinations et dans une logique instinctive totalement étrangère à la logique « normale ». Le sens religieux du personnage apparaît dans le rapport que Musil établit entre le haut et le bas chez l'homme. L'animal humain Moosbrugger et l'intellectuel supérieur Ulrich se rejoignent dans la dialectique du possible. Dans la scène intitulée *Moosbrugger danse* (I, 470), le criminel, avant son exécution, s'élève de façon confuse, mais réelle, jusqu'au sentiment de fusion avec le tout. Il trouve sa place dans l'univers et échappe à la frénésie d'humiliation qui a marqué toute sa vie. Il s'agit là déjà d'une expérience mystique. D'une façon modeste et à un niveau réduit de conscience, Moosbrugger accède ici à ce que Musil appelle « l'autre état ».

Qu'est ce que l'autre état ? La première partie du roman se situait dans la perspective de l'illusion, du grotesque conçu comme une confusion systématique entre les valeurs. La seconde est un essai pour découvrir une dimension nouvelle et réelle, en partant d'une mystique de l'amour. Certains critiques, allergiques à la notion de religiosité, ont tenté de réduire cette expérience en la ramenant, soit à une forme d'éthique¹⁴, soit à un mode de « subjectivation¹⁵ ».

14. Marja Rauch : *Mystik, Eros, Ethik : Eine dreifache Bestimmung der Modernität bei Robert Musil in Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, P.U. Strasbourg 1998, p. 295-305.

15. Friedrich Balke, *Auf der Suche nach dem « anderen Zustand »*. Robert Musils *nominalistische Mystik*, op. cit., p. 307-328.

Reportons-nous au texte. Ulrich, qui veut « s'instruire des voies de la sainteté », se réfère au témoignage de mystiques très divers, à des époques très diverses. Dans une suite d'« entretiens sacrés », il se livre, avec sa sœur, à une analyse en profondeur de ces témoignages dont la convergence garantit l'authenticité :

« Il y a là des témoignages chrétiens, judaïques, hindous et chinois ; plus d'un millénaire sépare certains d'entre eux. En chacun, néanmoins, on reconnaît à leur mouvement intérieur la même structure, différente de l'ordinaire mais cohérente... Nous pouvons donc supposer l'existence d'un second état bien défini, extraordinaire, capital, auquel l'homme est capable d'accéder et qui est plus ancien que toute religion » (II, 117).

Parmi les livres dont parle Ulrich, un rôle essentiel revient aux *Confessions Extatiques* de Martin Buber. C'est un recueil, datant de 1909, de textes mystiques variés : textes hindous, textes soufis, grecs, chinois, judaïques, et nombreux textes de mystiques chrétiens, notamment de femmes, entre le XII^e et le XIX^e siècle. Buber privilégie l'extase, parce que « l'âme qui est dans cette expérience est aussi en elle-même, se possède elle-même, se vit elle-même — sans limites. Elle s'est entièrement plongée en elle-même, jusqu'à son tréfonds, noyau et écorce, soleil et œil, buveur et boisson tout ensemble. Cette expérience la plus intime de toutes est ce que les Grecs nommaient ekstasis ce qui signifie sortie¹⁶ ». Ce double aspect paradoxal ne pouvait que capter l'attention de Musil, qui avait lu les *Confessions Extatiques* au début des années vingt, et qui les a largement exploitées dans son roman¹⁷.

Qu'en retient-il ? J'en envisagerai ici quelques aspects qui me paraissent essentiels. Le frère et la sœur, en quête d'un mode d'existence réelle, s'inspirent du cheminement mystique vers une forme de conscience de plus en plus décantée et épurée, vers une union authentique au terme de diverses étapes. Ulrich s'entoure de défiance et met en garde contre les douceurs poétiques ou picturales d'une fausse mystique qui s'inspire de Maeterlinck, de Rilke ou de Van Gogh¹⁸. Il retient un trait capital de l'expérience mystique que signale le mot allemand « entwerden » (dé-devenir, traduit par ago-

16. Buber, Martin, *Confessions extatiques* (trad. Malaplate), Paris, Grasset, 1995, p. 16.

17. Voir à ce sujet : Goltschnigg, Dietmar : « *Ekstatische Konfessionen* » *gesammelt von Martin Buber in Robert Musils « Der Mann ohne Eigenschaften »*. Diss. Graz, 1969.

18. Cf. I, 145, (pour la critique de Maeterlinck) et II, 101, (pour le mauvais usage de Rilke et de Van Gogh).

nie) et qui est une forme extrême de purification. Le double aspect de la mystique, « flambée » et « agonie¹⁹ » est remarquablement décrit. Ulrich, qui commente avec admiration ces aventures de l'âme, met en garde contre les moments où les mystiques s'inspirent à leur insu du modèle terrestre pour décrire leur rencontre personnelle avec Dieu. Ils retombent alors dans les banalités du langage de l'amour humain. Le vrai langage mystique se situe à un autre niveau :

« Ils parlent d'un élan merveilleux et indescriptible du cœur. De cognitions si rapides que tout y est instantané, et pareilles à des gouttes de feu tombant dans le monde. D'autre part, ils parlent d'un oubli absolu, d'une non-intelligence, même d'une abolition des choses. Ils parlent d'un repos immense, débordé à toutes les passions. D'un mutisme soudain. D'un effacement des pensées et des intentions. D'un aveuglement dans lequel ils voient clair, d'une clarté dans laquelle ils sont morts et surnaturellement vivants. Ils appellent cet état une agonie et affirment pourtant vivre plus pleinement que jamais : ne sont-ce pas là, encore qu'enveloppées dans l'obscurité flamboyante de la passion, les sensations mêmes que l'on éprouve aujourd'hui quand par hasard le cœur (*avide et rassasié*, comme ils disent !) pénètre dans ces régions utopiques qui s'étendent quelque part et nulle part entre une tendresse infinie et une infinie solitude » (II, 103) ?

A travers l'apparente contradiction de ces termes, on retrouve une notion essentielle dans le roman, celle de « passivisme actif », incarnée en Ulrich, et qui traduit toute la puissance potentielle d'une apparente immobilité. Elle s'oppose au « passivisme passif » d'un Walter, qui est synonyme d'enlèvement et d'inertie. Aux yeux d'Ulrich — au moins pour un temps — l'expérience mystique représente un mode supérieur de passivisme actif et peut-être la forme la plus haute d'« *Eigenschaftslosigkeit* ». Les termes mêmes qu'emploie Musil « entre une tendresse infinie et une infinie solitude » montrent qu'à ce niveau l'utopie pour lui n'a pas seulement un caractère intellectuel :

« Il se pourrait que même dans une vie mesurée, à chaque instant d'ouverture sur les profondeurs, la participation aux êtres et aux choses soit d'ordre mystique et différente de la participation réelle » (II, 518).

Cette participation, Ulrich la définit comme paradoxale, car elle unit des pôles opposés, mais réelle. Il ne s'agit pas d'une « sorcellerie religieuse » (II, 518), mais d'une façon particulière de

19. C'est le titre d'une étude de Bernard Gorceix, *Flambée et Agonie, Mystiques du XVII^e siècle allemand*, Ed. Présence, 1977.

vivre la réalité. Le paradoxe de la vie mystique, c'est d'unir le plein et le vide et de faire du vide la condition d'accéder à la plénitude. C'est pourquoi Ulrich s'attache particulièrement aux formes qui sont l'équivalent mystique de « l'absence de qualités », c'est-à-dire au dépouillement, au dénuement, à la dépossession. Il retrouve ici l'esprit de Maître Eckart mais aussi la mystique soufie telle que l'évoque, dans *les Confessions Extatiques*, la description des *Sept Vallées* par Ferîd Ed Dîn Attâr. Il faut, dit-il dans la *Septième Vallée* (celle de la dissolution et de l'anéantissement), « boire la coupe de l'anéantissement », se ceindre « de la ceinture du dépouillement de l'être », pour parvenir « au royaume de l'abolition » :

« Jette au feu tout ce que tu as, jusqu'à tes sandales. Lorsque tu n'as plus rien, ne songe pas même à un suaire et jette-toi nu dans les flammes²⁰ »

Ulrich et Agathe n'ignorent pas ce conseil, qui donne le titre d'un chapitre du roman (II, 212). Ils tentent d'appliquer à leur amour ce désintéressement extrême :

« Le principal péché dans ce paradis pourrait porter plusieurs noms différents : avoir, vouloir, posséder, savoir... Tous proviennent du fait qu'on veut imposer à soi et à l'autre une relation exclusive » (II, 789).

Ulrich fait allusion à un paradis de l'indétermination où « tout ce qu'Agathe et lui entreprenaient, voyaient et vivaient, [n'était] qu'une métaphore » (II, 786). Dans cette situation où la non-possession engendre une extrême puissance intérieure, il peut affirmer, non sans humour : « Nous sommes trois sœurs, Agathe, moi et cet état » (II, 787). Il ajoute plus loin :

« Mais si nous sommes sœurs, tu ne veux t'approprier ni l'homme, ni la chose, ni aucune pensée. Tu ne dis pas : je dis. Car tout est dit par tous. Tu ne dis pas : j'aime. Car notre bien-aimé est l'amour, et quand il t'étreint, il me sourit... » (II, 789).

Mais l'amour terrestre peut-il se réaliser à partir de ces notions spirituelles ? Musil donne la réponse dans le chapitre intitulé *Le voyage au paradis*. Il tente de décrire une union totale où le sensuel et le spirituel ne se distinguent plus. Le roman évoque diverses formes d'étreinte. Union grotesque d'Ulrich et de Diotime, plus suggérée que décrite. Union obscurément cosmique de Moosbrugger et de Rachel, union furieuse d'Ulrich et de Clarisse, dans laquelle la sensualité visqueuse est proche de la nausée : « Tout était

20. Martin Buber, *op. cit.*, p. 44.

si visqueux (des visages aux mots) qu'ils glissèrent l'un dans l'autre sans plus exhaler aucun son » (II, 893). L'union sensuelle et mystique d'Ulrich et d'Agathe est « plus complète et plus heureuse que l'union physique » (II, 837). Ici, on est sensuellement au-delà de la sensualité :

« Un bonheur sensuel dont ils n'avaient jamais connu l'équivalent les envahissait. Un agrément étrange, tout à fait surnaturel. Ce n'était ni une pensée ni une imagination. Où qu'ils se touchassent, fût-ce aux hanches, aux mains ou dans les cheveux, ils pénétraient l'un dans l'autre » (II, 836).

En ce sens la rencontre entre le frère et la sœur échappe à toute forme de provocation. Elle pourrait signifier un triomphe du spirituel. Mais Musil hésite entre diverses versions et choisit finalement de troquer la liberté de l'amour contre un retour à la société qui n'est d'ailleurs qu'évoqué. Quoi qu'il en soit, il nous a invités avec cette aventure à un voyage aux confins du possible, à travers la complexité d'une expérience mystique qui accompagne et soutient sa vision utopique.

Chez Dostoïevski, les choses sont plus simples. La composante mystique est indéniable, mais son évocation est beaucoup plus réduite. A la différence d'Ulrich, le prince vit directement la mystique et connaît au moment de ses crises d'épilepsie des instants d'illumination :

« Dans ces instants rapides comme l'éclair le sentiment de la vie et la conscience se décuplaient pour ainsi dire en lui. Son esprit et son cœur s'illuminaient d'une clarté intense ; toutes ses émotions, tous ses doutes, toutes ses inquiétudes se calmaient à la fois pour se convertir en une souveraine sérénité, faite de joie lumineuse, d'harmonie et d'espérance à la faveur de laquelle sa raison se haussait jusqu'à la compréhension des causes finales » (275).

On retiendra la simplicité, le ton familier de ces lignes. Mychkine est à l'aise dans ses expériences mystiques. Il n'exclut pas qu'elles soient d'origine morbide, liées à sa maladie, mais il ne s'interroge pas sur ce point. Seul compte le nouvel état, décrit comme une fulguration de la conscience, une intensification du psychisme, mais aussi une harmonie, une paix, un sentiment de beauté absolue et d'éternité (le temps est aboli, comme dans *l'Apocalypse*). Quand Rogojine lève sur lui son couteau, « il lui semble que quelque chose s'ouvre soudain devant lui, une lumière intérieure d'un éclat extraordinaire éclaire son âme » (286). Puis il pousse un horrible cri et sa conscience s'éteint. Après quelques

illuminations, Mychkine, prisonnier de ses problèmes terrestres, n'a plus de visions spirituelles. Elles soutenaient sa vie, et leur disparition est le signe d'une chute dans l'angoisse et le désarroi²¹.

Ainsi on découvre dans les deux romans deux formes différentes d'expérience mystique. La différence est liée au fait que pour Ulrich il s'agit d'une analyse de la mystique qui ne peut se transformer en mystique vécue, qui ne peut devenir le moyen d'accéder à une nouvelle existence, tandis que pour l'Idiot l'expérience mystique est presque naturelle. La transcendance se manifeste dans la vie, et quand elle s'efface, il n'y a plus de vie. La vraie mystique dans *l'Idiot* est au niveau de la compassion, qui ne réussit pas à triompher. En ce sens, le roman est la tragédie de l'agapè. Mais Dostoïevski montre jusqu'au bout le rapport entre transcendance et existence, entre spiritualité et conscience. La compassion en tant qu'amour du faible n'est défendue dans *l'Homme sans qualités* que par le très médiocre professeur Lindner (II, 426). Le vrai problème pour Ulrich est l'amour de l'autre qu'il ne sépare pas de l'amour de soi : « L'association de la bonté pour autrui et de la bonté pour soi-même... lui était apparue comme une de ces associations d'idées réservées aux seuls êtres qui ne sont pas entièrement fermés à l'expérience mystique » (II, 559). La constellation du frère et de la sœur est au centre du roman. L'amour n'y est pas qu'une simple spéculation, même si Ulrich associe union et autonomie. Le mérite de Musil est d'avoir, soixante ans après Dostoïevski, conservé une part de son message en confiant à l'expérience mystique un rôle essentiel dans l'élargissement de la conscience, et d'avoir situé cette dynamique au niveau du dépouillement, du renoncement aux visages traditionnels de l'éros et à toutes les « qualités » qui sont la condition nécessaire d'une vie socialement justifiée.

Sur le plan de l'écriture romanesque, on retrouve chez Musil des problèmes qui sont aussi ceux de Dostoïevski et notamment le rapport entre monologisme et dialogisme. Il semble d'abord que domine une forme de monologisme : les figures se reflètent, se dédoublent et se redoublent, le roman, comme on l'a dit, est construit

21. Pour « le bon usage » de l'épilepsie par Dostoïevski, voir Théophile Alajouanine, *Cahier de l'Herne Dostoïevski*, Ed. de l'Herne, 1978, p. 316.

suivant un principe « d'analogie et variation²² ». Beaucoup de personnages, et singulièrement Clarisse, sont des doubles plus ou moins grotesques d'Ulrich. Ulrich lui-même existe d'abord sur le mode potentiel en regroupant divers possibles qui s'incarnent dans d'autres figures. Mais le paradoxe est qu'au niveau de l'identification la plus forte, celle d'Ulrich et d'Agathe, les consciences restent autonomes, et l'on retrouve une forme de dialogisme : « le mystère de l'amour : dans le fait qu'on ne forme pas un seul être » (II, 838). Mais il faut signaler une différence fondamentale dans l'usage que font les deux romanciers de ces deux structures contradictoires. Chez Dostoïevski elles conduisent à ce qu'on appelle un tourbillon d'écriture. Mais c'est un tourbillon organisé. Chez Musil, l'indifférence à tout schéma actantiel et le traitement du roman comme centre de réflexions multiples et entrecroisées, aboutit à une sorte de chaos, à une explosion des structures romanesques traditionnelles.

On peut, au terme de cette analyse, revenir sur le caractère assez particulier d'une rencontre qui se situe entre affinité et divergence. La grande différence entre les deux œuvres est que dans *l'Idiot* la religion est directement liée à l'existence. Le roman n'est pas seulement un mode d'expérimentation, mais aussi une tragédie, vécue par Dostoïevski. En ce sens il est histoire de l'âme et histoire d'une âme. Chez Musil, qui emploie sans cesse le terme et qui envisage avec Ulrich « la création d'un Secrétariat général de l'Ame et de la Précision » (I, 697), on peut parler de l'histoire de l'âme, mais non de l'histoire d'une âme. Son analyse tourne autour d'un axe subtil entre esprit et sentiment. En tout cas, dans son univers d'exploration et de potentialité, la tragédie n'a pas sa place. Il se débarrasse, d'un trait de plume, de toute l'histoire, qui finissait par devenir prenante, des relations amoureuses entre Ulrich et Agathe. Il abandonne l'utopie de l'autre état pour « l'utopie de la mentalité inductive, ou de l'état social donné » (II, 1024). Retour à la réalité ? Ou cheminement vers d'autres possibles ? Le roman est inachevé et ne

22. Cf. Dieter Kühn, *Analogie und Variation*, Bonn, Bouvier 1965. A propos de la mobilité des perspectives narratives chez Musil, Walter Moser évoque, dans une ligne nietzschéenne, la théorie du *perspettivismo* de Pirandello et celle du roman polyphonique de Bakhtine, ce qui montre le lien avec Dostoïevski. Cf. *Robert Musil*, Actes du colloque de Royaumont, 1986, p. 196.

peut que le rester. Significatif, en tout cas, est le refus du tragique ou le choix, à travers l'indéterminé, d'une tragédie plus subtile sous les apparences de l'ouverture et de l'élargissement. Cette ultime variation montre avec quelle pertinence les deux romans éclairent l'évolution de la psyché et de l'art modernes.

*Université de Toulouse-Le Mirail,
Département d'allemand - CERAM*