

Nancy-Université
Université Nancy 2

UFR de Lettres
Master LAC, option « Littérature, Arts et Perspectives Comparatistes »
Responsable du diplôme : Prof. M. Dereu

Année universitaire 2007/2008

Marion Renauld

L'homme possible

Analyse ontologique et narratologique du personnage dans les récits de Valéry (*Monsieur Teste*), Musil (*L'Homme sans qualités*) et Calvino (*Palomar*).

Jury :

Prof. F. Susini-Anastopoulos, Directrice de recherche

Prof. G. Ernst, Rapporteur

Année universitaire : 2007 / 2008

Master de référence : Master Lettres Modernes

Spécialité : Lettres, arts et Culture

Nom, Prénom de l'étudiant : Renauld Marion

Directeur de recherche : Prof. F. Susini-Anastopoulos

Titre du mémoire : « L'homme possible. Analyse ontologique et narratologique du personnage dans les récits de Valéry (*Monsieur Teste*), Musil (*L'Homme sans qualités*) et Calvino (*Palomar*) ».

Soutenu le : 26 juin 2008

Mots-clés : Paul Valéry, Robert Musil, Italo Calvino, Personnage, Crise du roman, Sciences, Philosophie, Possibilités

Note :

Mention :

L'auteur est responsable du contenu de son travail et reconnaît détenir toutes les autorisations pour reproduire dans son manuscrit des extraits d'œuvres, des images, dessins et autres représentations dont il ne serait pas l'auteur. Il reconnaît également respecter la réglementation en matière de protection des personnes.

Le directeur autorise le dépôt du mémoire : l'une, l'autre, ou les deux cases :

sous forme papier

sous forme de cédérom (fichier de format PDF)

Fait à Nancy le

Signature de l'auteur :

Fait à Nancy le

Signature du directeur de recherche :

Sommaire

Introduction générale.....8

Première partie

Le défi de la généralité : effacer les déterminations, s'affranchir des particularités.....16

I. Aspects déterminants du personnage et de l'époque.....17

A. Des personnages qualifiés et reconnaissables.....18

1. fiche signalétique et portrait kaléidoscopique.....19

2. un caractère propre ?.....20

3. des porte-parole : attributs empruntés aux auteurs ?.....22

4. une spécificité caractérologique de peu de poids.....23

B. L'air du temps : une époque caractérisée et caractérisante.....24

1. fond réaliste et fresque de la société.....25

2. une société friable, vertiges du vide insignifiant.....26

3. la Satire musilienne : l'époque se fait-elle personnage ?.....28

C. L'« espoir dans la crise » : diagnostics et remèdes.....31

1. la crise de l'esprit.....31

2. crise intellectuelle et crise des valeurs.....32

3. crise du Roman et du monde des Lettres.....36

4. l'optimisme et l'élan créateur.....38

II. Analyse ontologique de l'homme et du monde.....43

A. Observer indirectement.....44

1. l'importance du regard.....44

2. l'œil qui enregistre : l'« être invisible » de l'auteur.....48

3. la vision oblique : défamiliarisation et démythification.....50

4. le « sens du possible ».....54

B. Un monde complexe et irréductible.....57

1. contingence, hasard et « PDRI » musilien.....58

2. un monde chaotique, éclaté, labile.....59

3. la « pulvérulence » du monde selon Calvino.....61

C. La crise du sujet.....64

1. diffraction identitaire et relativité du moi : la « Variance » valéryenne.....65

2. l'homme poreux, labile, multiple et le Moi précaire.....67

3. le grand vide de l'« âme moderne » : anonymat et désagrégation.....71

III. L'homme indéterminé et la construction du personnage : l'exigence possibiliste.....74

A. La perte du Moi et le refus des qualités.....75

1. se tenir à l'écart du monde : retranchement et détachement.....76

2. <i>Eigenschaftslosigkeit</i> et <i>Ichlosigkeit</i> chez Musil.....	78
3. Palomar ou l'être-monde.....	81
4. Teste ou le zéro fondamental.....	83
B. Une construction mentale et fictive.....	85
1. la créature verbale valéryenne : transparence de l'artifice.....	86
2. hors du temps et de l'espace concrets : des synthèses intellectuelles.....	89
3. des « ego expérimentaux ».....	93
C. Une réalité abstraite et combinatoire.....	96
1. le processus de dématérialisation.....	96
2. variables universelles et « réalité-rhizome ».....	98
3. s'abstraire du réel pour vivre l'histoire des idées.....	101
Conclusion partielle.....	105

Deuxième partie

Le défi de la totalité : ordonner le chaos dans l'« atelier mental ».....107

I. Ordres et désordres.....109

A. L'exigence d'un tout unifié.....	110
1. interroger les origines : cosmogonie et principes premiers.....	111
2. l'unité et l'harmonie : le modèle musical.....	113
3. des régulateurs entre microcosme et macrocosme : le paradigme de la carte géographique chez Calvino.....	116

B. L'esprit scientifique et la réalité-équation.....	119
1. la science au cœur.....	120
2. géométrie et symétrie des éléments.....	123
3. Ulrich ou l'homme mathématique : probabilité et programme informatique.....	125
4. L'utopie de l'exactitude : rigueur et précision.....	128

C. L'apport philosophique : une densité supplémentaire ?.....	133
1. refus, critiques et déceptions.....	134
2. pour une certaine philosophie : ambiguïtés.....	137
3. le besoin de densité et d'éternité : étude valéryenne des systèmes isolés.....	139

II. L'atelier mental et la Raison à l'œuvre : une obsession taxinomique.....143

A. La question de la connaissance : des enquêteurs de dedans et du dehors.....	144
1. vérité(s) et réflexivité.....	145
2. rationaliser, décrire et combiner les savoirs.....	147
3. vers le roman-encyclopédie : Calvino et la manie des listes.....	151

B. La tendance essayiste : une ontographie ?.....	154
1. digressions vs diégèse : la question musilienne de la temporalité narrative.....	155
2. un dynamisme narratif argumentatif et mental : des essais ?.....	161

3. l'esprit pour l'esprit : rapidité mentale et fragments d'écriture.....	166
C. Des personnages-cerveau.....	172
1. (s)cul(p)tures de pensées : l'incomparable récolte testienne.....	172
2. la « liqueur intellectuelle » (Musil) et l'accessoire.....	175
3. des portraits de cerveau.....	177
III. Les limites de la clarté : assumer le chaos par le chaos.....	181
A. Les ruses de l'esprit.....	182
1. fragilité et impuissance de la raison.....	182
2. l'impossibilité d'une connaissance parfaite.....	185
3. équivocité et renversement des valeurs.....	188
B. De l'enquête à la conquête.....	191
1. subjectivité et modification du réel.....	191
2. l'« impasse de Narcisse » chez Valéry.....	194
3. la question de l'amour et des sentiments.....	196
4. le « non-ratioïde » musilien : sensations et vécus intériorisés	200
C. Des mystères insolubles ou volontairement irrésolus.....	203
1. La vraie mystique de Valéry.....	204
2. L'utopie musilienne de l'« autre état ».....	206
3. l'apologie calvinienne de l'imagination et l'irradiation mythique.....	210
4. « chaosmos » et « chaoïdes ».....	214
Conclusion partielle.....	219
 Troisième partie	
Le défi de la singularité : donner sens et vivre autrement.....	222
I. Transcendances et écarts signifiants : les autres langages.....	224
A. Le sourire des anges.....	224
1. l'autodérision, l'ironie et la Blague.....	225
2. la rêverie salvatrice et la « politesse de l'esprit ».....	230
3. la « légèreté » calvinienne et son impératif formel.....	233
B. La poïétique et le poétique : dire autrement.....	237
1. un travail sous contrainte : la forme chez Valéry, la structure chez Calvino	237
2. les hybridations génériques et tonales.....	240
3. comparaisons et métaphores musiliennes.....	244
C. Questions de sens et d'herméneutique.....	250
1. principes de transcendance : symbolisation et réflexivité.....	250
2. la plurivocité des interprétations.....	255
3. l'utopie musilienne de la vie motivée.....	260
4. refus de sens et excès de transcendance.....	263

II. <u>La littérature en mouvement et en questions</u>	270
A. La pensée en train de se faire : le rayonnement de l'irréel.....	270
1. contre les certitudes et les conventions	271
2. décrire la pensée en action : l'analogie avec la marche	274
3. l'écriture de l'irréel	279
B. Hypothèses, essais et « solutions partielles ».....	282
1. l'expérimentation ininterrompue	283
2. les formes de l'irréalisé : utopies et expériences de pensée	286
3. l'utopie musilienne de l'« essayisme »	291
C. Ne pas finir, ne pas imposer ni affirmer.....	294
1. les doutes de Calvino, les désespérances de Valéry	295
2. le cas de <i>L'Homme sans qualités</i> : l'impossible fin ?	298
3. l'acte volontaire de l'inachèvement et de la fin ouverte	302
4. interroger plutôt que raconter	305
III. <u>Le retour au réel : comment vivre ?</u>	309
A. Le sens du détail : un certain réalisme ?.....	310
1. Calvino et l'éclat du brut	310
2. Valéry et le dernier nettoyage des illusions	313
3. le danger de l'esprit pur : un désir commun d'unicité	315
B. Les questions éthiques et pratiques : une littérature morale.....	320
1. la « politique intérieure » testienne	321
2. la conduite en société : pédagogie et justesse dans <i>Palomar</i>	324
3. Musil et les possibilités à l'épreuve : un roman éthique	329
C. Les propositions pour un « homme nouveau ».....	335
1. prolonger la vie : « j'invente, donc je suis »	336
2. modèles d'hommes et inspirations existentielles	339
3. l'homme possible : manifeste pour un homme affranchi	343
Conclusion partielle.....	349
Conclusion générale.....	351
Annexe.....	356
Bibliographie (et abréviations).....	358

« Chaque nouvelle possibilité qu'a l'existence,
même celle qui est la moins probable,
transforme l'existence toute entière. »
M. Kundera, *La Lenteur*.

« Tout est possible, ou presque. »
S. Beckett, *L'Innommable*.

« L'exprimer en mots,
c'est voir émerger la possibilité. »
D. DeLillo, *Joueurs*.

Introduction générale

Passer le seuil des livres de Valéry, Musil ou Calvino, c'est être appelé à répondre à une invitation presque badine : « Voulez-vous penser » ? Et si vous tournez alors la première page, vous entendrez un murmure grandissant s'élever d'entre les lignes : « Eh bien pensons maintenant » ! Apparaissent alors très vite les doutes suspendus à une telle exhortation : avons-nous encore affaire à des romans, aurons-nous droit à notre histoire, faite de péripéties, à tout le moins d'actions, pourrons-nous toujours nous arrimer aux bateaux propres à ce genre – les personnages ? Où sont-ils ? Qui sont-ils, et même, sont-ils encore là, parés de leurs attributs héroïques, typiques, reconnaissables ?

Dans *L'Art du roman*, une remarque de M. Kundera semble éclairer le défi commun que ces auteurs ont tenté de relever avec force ou humilité : « fonder un roman sur une méditation perpétuelle ». Défi osé, et presque paradoxal, puisque « cela va au XXe siècle contre l'esprit de l'époque qui n'aime plus penser du tout »¹. Le roman peut-il donc assumer de tels élans abstraits et théoriques, et comment se préserve-t-il une spécificité générique, aux côtés de la philosophie ou de la science ? Mais aussi, n'est-il pas dans sa nature même d'explorer l'être, de réfléchir sur l'être, de vouloir comprendre et peut-être, *last but not least*, améliorer l'être ? *L'Homme sans qualités*, écrit par Musil entre 1920 et 1942, s'inscrit clairement dans cette recherche ininterrompue de solutions plurielles pour l'avenir de l'homme – l'« homme nouveau » –, travaillant en profondeur la complexité intrinsèque de la réalité et de l'existence. D'une manière un peu infléchie, le roman *Palomar*, publié par Calvino en 1985, est également une « tentative de lecture des choses », qui dévoile peu à peu une certaine « pédagogie du regard et de la réflexion »². Le projet de Valéry paraît cependant un peu différent. *La soirée de Monsieur Teste*, publiée en 1896, ainsi que les autres textes qui peuvent former ce que nous appelons le Cycle de Monsieur Teste, hantent l'esprit de l'écrivain tout au long de sa carrière littéraire. Valéry semble questionner davantage la forme

¹ M. Kundera, *L'art du roman*, Gallimard « Folio », 1986, p.163 – les références à ce livre seront désormais notées MK.

² I. Calvino, interview de juin 1985, *Magazine Littéraire* n°459, p.78-79.

romanesque elle-même, plutôt que l'homme et sa place dans le monde. Mais il n'en reste pas moins que ses considérations sur son époque, et l'étrangeté de son personnage, nous invitent à une remise en cause de certaines opinions et certitudes concernant la réalité et ses multiples objets. Il s'agit en tout cas de ne pas se laisser envahir par l'affligeant constat du discrédit de la pensée³.

Nous concentrerons notre analyse ontologique et narratologique sur la figure du personnage, précisément parce qu'il est celui qui pense et par qui ces pensées deviennent parole, langage, écriture. Point de focalisation de toute entreprise romanesque, il met en jeu bien évidemment une interrogation fondamentale de l'histoire de la littérature, à savoir la *représentation du réel*. C'est en redéfinissant le réel que les auteurs trouveront l'élan nécessaire pour créer un nouveau type de personnage. Et c'est ainsi qu'ils feront alors subir à la forme narrative des bouleversements, ou des transformations notables.

Le foisonnement des nouvelles découvertes dans tous les domaines de la connaissance n'est certainement pas sans rapport avec l'éclatement du visage de la réalité tel qu'il apparaît dès la fin du XIXe siècle. Valéry se situe dans le contexte de l'après-naturalisme français, dont il fait la critique, repoussant un réalisme illusoire et trompeur, et par voie de conséquence, la trop facile image des personnages-types des romans de Balzac ou de Zola. Il faut assumer sans faillir la complexité du monde et de la nature humaine. C'est cette même exigence qui retient les trois auteurs. Elle peut s'exprimer dans la ferme intention de réfuter le « privilège en faveur de la réalité effective »⁴. Ce « préjugé » vivace a été mis en relief par le philosophe A. Meinong, qui d'ailleurs avait proposé à Musil, en 1908, de devenir son assistant. Nous pourrions alors justifier une parenté sérieuse entre Valéry, Calvino et Musil à partir de ce même déni d'une supériorité illégitime accordée à ce qui existe, est palpable, concret, actuel, par rapport à tous ces objets plus fragiles, apatrides et exclus de la réflexion théorique et pratique, comme les objets pensés, voulus, désirés, passés et futurs, idéaux et surtout, possibles. *Ce qui est, est plus que ce qui existe, précisément parce que l'être inclut*

³ R. Musil, *L'Homme sans qualités*, tomes I et II, traduction française P. Jaccottet, Seuil, 1956 (1^{er} éd. 1930 et 1933), p.996, t. II : « la pensée a perdu son crédit » – les références à ce livre seront désormais notées *HSQ*.

⁴ A. Meinong, *Théorie de l'objet et Présentation personnelle*, traduction française, Vrin, 1999 (1^{er} éd., respectivement, 1904 et 1921) – Meinong critique cet « intérêt particulièrement vif – qui nous est naturel – par nous porté à ce qui est effectivement réel » et qui « favorise cet excès qui consiste à traiter ce qui n'est pas effectivement réel comme un pur néant », p.68. Sa thèse repose sur l'idée qu'il existe différents modes d'être, correspondant aux différents objets qui constituent la réalité : objets de jugement, de désir, objets subsistants, existants, possibles et même impossibles. L'originalité majeure de Meinong tient notamment au fait que le philosophe distingue l'être et l'existence, adoptant par là une conception dense et riche du réel.

l'existant et le possible. Il s'agit alors de faire place aux possibilités, celles des choses, des hommes et du monde dans sa totalité. Le « sens du possible » décrit par Musil dès le début de son roman, s'avère être un guide, une mesure, une lunette d'observation utilisée par les trois écrivains, tant dans leur recherche abstraite que dans celle de la forme narrative adéquate⁵.

Si la réalité n'est plus seulement la manifestation tangible et nécessaire de ses composantes, le réalisme déterminé des romanciers du XIXe siècle ne peut plus être revendiqué. Les auteurs de cette présente étude acceptent donc l'artifice de la fiction contre l'effet de réel si souvent demandé et suivi ; ils lui opposent l'injonction libératrice, quoique vertigineuse, d'un « tout est possible ». Sortis du choix clos et arbitraire de présenter un morceau de réalité comme le seul qui soit, ils cherchent, comme le voudrait Valéry, à « substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui [lui] semble plus véritable »⁶. Le personnage subira donc les transformations déduites d'une telle conception de la littérature. Il n'est plus un type, pas plus un individu figé dans ses particularités, encore moins un héros au sens classique du terme.

Il devient la pensée en marche, l'univers mental étant ce qui nourrit, crée, ressasse les possibilités insaisissables et absentes, sans qu'il soit désormais recommandé de lui fournir un corps un et unique, un caractère, un Goriot ou même un Frédéric Moreau. Palomar se donne alors comme « un morceau du monde », un « point anonyme et sans corps », un « esprit dégagé »⁷ des impératifs réalistes. Et si Monsieur Teste est « un aigle intellectuel », un personnage « né du hasard » dont les gestes ne sont que « Spécimen de [son] possible »⁸, Ulrich prend figure idoine, proprement « homme sans qualités » selon le titre éponyme du roman, « homme du possible » (HSQ II, 1076) et penseur infatigable des multiples phénomènes de son époque.

La modernité littéraire de la créature de Valéry, et sans doute de l'entreprise musilienne, ainsi que les procédés oulipiens de Calvino ne sont cependant pas à confondre avec la radicalité des thèses qui seront plus tard défendues par le Nouveau Roman en ce qui concerne le personnage et son effacement, voire sa disparition programmée. L'analyse de N.

⁵ Nous trouverons en annexe la totalité du chapitre 4 de *L'Homme sans qualités*, tome I, qui décrit en quoi consiste ce *sens du possible* indéniablement partagé par les trois personnages.

⁶ P. Valéry, *Œuvres*, Pléiade, tome I, cité par G.Genette, *Figures I*, Seuil « Points », 1966, « La littérature comme telle », p.256.

⁷ I. Calvino, *Palomar*, Seuil « Points », 1985, respectivement p.158, 152 et 142 – les références à ce livre seront désormais notées *P*.

⁸ P. Valéry, *Monsieur Teste*, Gallimard « L'Imaginaire », 1946 (1^e éd. 1896), respectivement p.45, 114 et 134 – les références à ce livre seront désormais notées *MT*.

Sarraute dans *L'Ere du soupçon* reste néanmoins pertinente pour comprendre les modifications qu'il essuie tout au long du siècle, et dont les romans du corpus répercutent l'écho : « depuis les temps heureux d'*Eugénie Grandet* où, parvenu au faite de sa puissance, il trônait entre le lecteur et le romancier, objet de leur ferveur commune, [...] il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs et prérogatives »⁹. Effectivement, parce que le personnage reflète une nouvelle conception de l'homme, labile, multiple et fragmenté – possible – il se métamorphose et s'altère de plus en plus. Mais il n'est pas ici une « notion périmée » telle qu'a pu l'affirmer A. Robbe-Grillet en 1963. Valéry, Musil et Calvino y sont encore attachés ; toute la question de ce mémoire sera de savoir de quelle manière ils infléchissent son contenu ontologique et son *modus operandi* narratif.

Les vives critiques de Valéry contre le genre romanesque le rapprochent certainement davantage que les deux autres des positions tranchées des Nouveaux Romanciers, considérant le héros comme une « limitation arbitraire », un « découpage conventionnel »¹⁰ dépassé. Fustigeant les « superstitions littéraires » inacceptables telles que le substrat psychologique des personnages du XIXe siècle, il les décrit désormais comme des « vivants sans entrailles »¹¹. Il apparaît cependant, de l'aveu même de son créateur, que Monsieur Teste vit « d'une certaine vie » (MT, 7) et nous interrogerons donc la nature exacte de cette quasi-vie.

Dans le cas d'Ulrich, il semble évident que Musil prend acte de la crise du sujet à l'orée de la première guerre mondiale ; il questionne cependant davantage les fondements métaphysiques ou scientifiques de la représentation de l'homme, plutôt que proprement littéraires, même s'il trouve à redire au projet naturaliste : l'œuvre de Zola, selon lui, « n'expose qu'une seule idée, relativement simple et banale. Une idée sociale... »¹². L'homme sans qualités reste néanmoins un personnage, peut-être même au sens le plus classique du terme, malgré la dissolution de ses attributs. Peut-il encore être considéré comme un héros ? Un anti-héros ? C'est à cela que nous tenterons de répondre.

Enfin, il ne serait pas du tout juste de nier la tendresse ostentatoire de Calvino à l'égard de ses personnages, et du personnage en tant qu'élément essentiel de la fiction romanesque. Palomar semble être, malgré tout, une figure nettement différente, plus abstraite, que celles des galeries de portraits des époques précédentes. Ainsi, sans mettre à mort le paradigme littéraire que constitue le personnage, les trois auteurs, incontestablement,

⁹ N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard « Folio », 1956, p.60-61.

¹⁰ N. Sarraute, *op. cit.*, p.67.

¹¹ P. Valéry, *Œuvres II*, Pléiade, p.569 – les références à ce livre seront désormais notées *Œ II*.

¹² R. Musil, *Journaux I*, Seuil, Cahier 5, p.272 – les références à ce livre seront désormais notées *Jx I*.

redessinent autrement ses contours. Quel est par conséquent le renouveau ontologique et narratologique proposé par ces trois créations, et qui les réunit de manière féconde et pertinente ?

Comme nous l'avons esquissé au début de cette introduction, *l'esprit, la pensée, la réflexion, la recherche intellectuelle* sont ce qui fonde véritablement la parenté de ces trois ouvrages. Et c'est grâce à Musil que nous avons ici un aperçu de leur unité, sous forme d'une question, d'abord appliquée à Ulrich, et qui pourrait s'étendre à Messieurs Palomar et Teste : « Comment un représentant de l'esprit doit-il se comporter à l'égard du réel ? »¹³. Le personnage sera donc bel et bien un empêcheur de tourner en rond, un « homme toujours debout sur le cap Pensée, à s'écarquiller les yeux » (MT, 62) sur le monde qui l'entoure, un *cerveau* en ébullition, un chercheur invétéré, toujours aux aguets, à retourner dans son « atelier mental » (HSQ II, 668) les questions, problèmes et incompréhensions latentes. Le personnage sera un vecteur de *connaissance*, un explorateur de vérités, un conglomérat de savoirs.

Car la tête de ces créatures atypiques est remplie de sciences et de philosophie, incarnant la curiosité de leurs pères pour ces deux domaines en particulier. Si Calvino a un rapport plus souple avec les instruments scientifiques, Valéry et Musil partagent un goût nettement plus prononcé pour les mathématiques, la géométrie et même les données techniques ; Musil, ingénieur de formation, auteur d'une thèse sur le philosophe E. Mach, fasciné par Nietzsche, plongé dans l'étude de la logique, de la psychologie appliquée, des travaux sur le hasard et les probabilités ; Valéry, admirateur de Léonard de Vinci, intéressé par la théorie de la relativité, les découvertes physiques concernant la thermodynamique, entretenant un rapport certes conflictuel mais ininterrompu avec la philosophie. La liste n'est assurément pas exhaustive !

Il s'agit ici de se rendre compte que leurs motivations littéraires sont tournées vers des objets peu traditionnels, voire même anti-romanesques : la naissance d'une idée, le fonctionnement de l'esprit humain, les limites de la connaissance ou de la perception, et bien sûr, les possibilités. « Que peut un homme ? » (MT, 33), se demande désespérément Monsieur Teste. Et les flots d'interrogations de Palomar viennent gonfler cette énigme labyrinthique. Si l'ultime point de mire de Musil reste la question éthique, elle est intrinsèquement liée à la question épistémique, et aux considérations sur le possible. La spécificité du roman est en

¹³ R. Musil, *Interview du 30 avril 1926*, O. M. Fontana, in M.L. Roth, R. Olmi (dir.), *Robert Musil, Les Cahiers de l'Herne*, 1981, p.269-271.

passé de s'évaporer derrière la tendance à la digression théorique et la prédilection pour des sujets abstraits.

Les protagonistes se lancent alors dans une *enquête* infinie et subtile sur le *sens* de l'être. En effet, le XXe siècle semble être le siècle de l'insensé, le siècle de toutes les crises – sociale, historique, intellectuelle et littéraire. Tout a volé en éclats. Il s'agit alors de recoller les morceaux pour découvrir ou créer une signification honnête et courageuse, loin des opinions et certitudes devenues caduques, pour trouver ou proposer un ordre cohérent et complexe, à l'image de l'articulation sophistiquée des composants du réel et de l'entendement humain. Nous pouvons même parler d'une véritable obsession taxinomique : il faut ordonner les savoirs, les fragments de l'être, réordonner le récit autrement. La puissante structure ternaire de Palomar répond à cette aspiration, le souci valéryen de la composition transparait dans la forme fragmentaire de *Monsieur Teste*, tandis que l'aspect inachevé du monument musilien semble aussi prendre sa source dans cette même ambition. La perte de repères évidents entraîne donc une refondation de l'ordre narratif, qui doit incarner cette masse de savoirs hétérogènes, masse fluctuante autant que peut l'être désormais l'identité plurielle de l'homme. Si « l'unité de la création peut être encore intacte » dès lors qu'« il y a des héros » (HSQ II, 960), alors il n'est plus possible de créer des personnages aussi figés dans un monde de chaos. Il s'agit de concevoir une nouvelle dynamique, actualisant les possibilités de l'être et de l'écrire.

Ce qui fait dialoguer les trois figures du corpus, c'est bien l'idée d'un personnage impersonnel – un *impersonnage* ? –, admettant tous les changements possibles et imaginables, à l'instar de cette réalité également indéterminée qui ne cesse de se renouveler sans finalité prévisible. Et en effet, comme le dit Palomar, « quoi de mieux qu'un cercle vide est en mesure d'assumer toutes les significations qu'on voudra lui donner » (P, 107) ? Il s'agit de formuler des hypothèses, d'éprouver des tentatives au contact du réel, de se faire expérimentateur inventif de propositions diverses et partielles ; il s'agit d'*essayer* – l'essai comme expérience et comme forme discursive – pour faire émerger l'Autre, l'Autrement : être autrement, faire autrement, penser autrement, et vivre autrement. Monsieur Teste, Palomar et Ulrich (que Musil avait au départ appelé « Anders », l'autre) sont, chacun à leur manière, « *une figure à l'essai dans une forme à l'essai de la totalité* » (HSQ II, 850).

Il s'agit, dans ce travail, de suivre la naissance d'un nouveau type de personnage, non pas construit à partir du réel, mais bien plutôt à partir des besoins d'une réflexion, et qui fait apparaître par là un nouveau type d'homme. Calvino estime à juste titre que « l'homme de Dostoïevski » ou « l'homme de Beckett » ont « modifié l'image de l'homme »¹⁴. Ici, ce n'est ni l'homme de Musil, ni celui de Valéry, ni celui de Calvino en particulier, mais c'est la rencontre des trois auteurs et de leur créature qui crée ou découvre une nouvelle facette de l'humain, liée à une conception particulière de la littérature et du monde : *l'homme possible*. Nous chercherons à mettre en lumière ses symptômes – les termes de « caractéristiques » ou de « qualités » étant assez impropres, eu égard à leur démarche –, disséminés dans le tissu narratif, et mettant en jeu sa relation avec le monde, sa place, sa capacité à penser et à créer la réalité dont il fait l'expérience.

Le glissement d'une quête matérielle et extérieure à une enquête intériorisée et abstraite modifie clairement l'aspect du personnage, rendant prégnant et puissant un nouveau mode d'être débarrassé des contraintes réalistes sur le plan formel, et des obligations et déterminations pesantes sur le plan identitaire. Le thème central de notre analyse sera donc *l'émergence des possibles et leur insertion dans un complexe ontologique et narratologique adéquat*. Car les possibilités de l'être, démultipliant la matière première du récit, deviennent possibilités du faire littéraire, et refus de « voir ou de dire les choses comme elles étaient vues et exprimées jusqu'alors »¹⁵. Ainsi, comment ce qui est – l'être patent et latent, actuel et possible – peut-il être représenté par l'écrit romanesque ? Et comment ces personnages, marqués par une redéfinition du vivant et de l'homme, peuvent-ils alors orienter ou infléchir les traits et modes de vie de la personne réelle ?

Les trois mouvements de ce mémoire correspondent à trois défis qui, une fois relevés, font franchir au personnage une étape vers la réalisation d'une représentation formelle appropriée et d'une présence juste au monde. D'abord, le défi de la généralité concerne le passage d'une détermination à une indétermination du moi et du réel. Le personnage observe le monde et son époque, s'observe lui-même et s'interroge sur les points communs entre tout ce qui est. La généralité est l'expression d'une communauté légitime, d'une réalité combinatoire et plurielle, qui ne peut plus désormais suivre l'impératif réaliste des romanciers du XIXe siècle. Démystification et défamiliarisation, départicularisation et dépersonnalis-

¹⁴ I. Calvino, « Philosophie et littérature » (1967), *La Machine Littérature*, Seuil, 1993, p.32.

¹⁵ I. Calvino, « Cybernétique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire » (1967), *La Machine Littérature, op.cit.*, p.21.

tion, sont autant de dynamiques utilisées par Valéry, Calvino et Musil pour se dégager des caractéristiques accidentelles et atteindre l'essentiel. Mais l'éclatement et le polymorphisme de la réalité en degrés et variables infinis poussent les personnages à devoir trouver une assurance nouvelle, ou du moins, un point de convergence malléable.

Le deuxième défi est donc celui de la totalité. C'est grâce aux opérations de l'esprit que les protagonistes vont pouvoir prétendre remettre de l'ordre tout en assumant le chaos ambiant. Ils pensent le monde, sa structure, et la connaissance qu'ils peuvent en avoir ; le personnage-cerveau travaille à pressurer la liqueur intellectuelle de l'ordinaire, pour comprendre ce qu'est l'existence avec justesse, précision et exactitude. La puissance de la raison n'est cependant pas sans faille : science, philosophie et spéculations se confrontent aux limites de la clarté, afin de faire place aux sentiments, aux mystères et à une imagination féconde. La forme narrative se démantèle ; il faut désormais créer un autre langage.

Le défi de la singularité, enfin, se confronte ainsi aux limites de l'indétermination et à la question éthique. Le personnage devient expérimentateur de sens et de solutions multiples, propose des interprétations plurielles qui respectent l'ambivalence des valeurs. Il construit son propre mode de pensée, composite, mobile, incertain, focalise sur le détail, évite le sérieux pesant d'un discours uniforme, par le rire et la légèreté, et fait alors advenir un homme autre, un être au monde entre les hypothèses et les fragments, qui serait ouvert, inventif et affranchi.

A l'approche d'une « époque non-théorique » (HSQ II, 1027), les œuvres de Musil, Calvino et Valéry, par analogies et divergences pertinentes, installent alors sur la scène des chercheurs jonglant avec les idées, des constructions subtiles et hautement interrogatives, des « hommes du possible affrontant le réel » (HSQ II, 1076), sur le chemin de la sagesse.

Première partie

Le défi de la généralité : effacer les déterminations, s'affranchir des particularités

Il existe, au sein de l'entreprise narrative de ces trois auteurs, un premier paradoxe évident auquel nous avons à répondre dès à présent pour ne pas être tenté de discréditer leurs tentatives, avant même l'épreuve de la cohérence d'ensemble : pourquoi construire et présenter au lecteur un personnage finalement fort caractérisé – au point de devenir une figure littéraire léguée à la postérité – si les caractéristiques en jeu doivent être considérées comme inutiles, voire illusives ? Le vivant Monsieur Teste, pourtant « sans entrailles », semble avoir les nerfs à fleur de peau, répondant vivement au narrateur pendant leur soirée au théâtre. Ulrich, personnage hautement « sans qualités », inonde cependant le roman de ses sautes d'humeur, émotions, états d'âme et autres signes de son existence, certes fictive, mais particularisante. Et que dire de Palomar, homme sympathique, que nous découvrons en ménage, tenant des borborygmes de conversations conjugales, assis « sur la terrasse » ou dans son salon ?

L'énigme livrée par ces constats troublants est donc la suivante : *pourquoi*, mais également, *comment* les personnages glissent-ils d'une figuration déterminée par des traits « personnalistiques », selon la terminologie deleuzienne, autrement dit, reconnaissables, à une décomposition de leurs attributs, jusqu'à leur effacement progressif et leur indétermination constitutive ?

Signes individuels offrant une certaine identité à chaque personnage, et signes d'une époque particulière, celle du présent d'écriture des auteurs – ou un peu antérieure dans le cas de *L'Homme sans qualités*, dont l'action se situe en 1913, tandis que Musil l'écrit entre 1920 et 1942 – et qui forment l'ancrage spatio-temporel du récit. Si la réalité doit être niée, ou en tout cas repensée, elle semble donc d'abord être l'objet d'une attention soutenue. Et il est remarquable de noter que, malgré les critiques vives à l'égard du réalisme d'un Balzac ou d'un Zola, il n'en reste pas moins que la crise traversée par l'Europe au début du XXe siècle, jusqu'à l'imminence de la première guerre mondiale, teinte l'écriture de Valéry et fait même

partie intégrante du projet littéraire de Musil. Les marques du temps dessinent le contexte des réflexions des trois protagonistes, y compris de Palomar, plongé dans le monde contemporain, sa trivialité, son absurdité, sa vacuité. Le personnage n'évolue pas, par conséquent, dans un espace-temps anonyme, tel qu'il a pu apparaître dans les pièces de théâtre de Beckett ou les expériences du Nouveau Roman. Evidemment, toute œuvre littéraire est historique, ou sociale, comme le souligne R. Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*¹⁶, mais nous aurions pu nous attendre à un effacement, ou à un gommage plus radical de ses marques diachroniques et diatopiques. Dès lors, et malgré ce constat, comment se fait-il que tout nous pousse à libérer ces romans de leurs cadres événementiels précis ?

L'une des pistes de réflexion permettant de répondre à cette question provient du traitement de l'Histoire choisi par Musil. Dans une interview datant de 1926¹⁷, l'auteur explique que ce qui l'intéresse, c'est « l'aspect spectral de l'événement », et non pas son aspect proprement historique. Il ne s'agit plus de décrire précisément les faits et gestes des hommes, à la manière des romans du XIXe siècle, mais de presser l'« intellectuellement typique » du flux environnant. L'époque sera assumée, disséquée, puis vidée de sa substance particulière, tandis qu'elle reste déjà plus discrète chez Valéry et Calvino.

Il s'agira, dans cette première partie, de cerner toute la dynamique de généralisation à l'œuvre dans les trois romans. Elle consiste en somme à passer d'une représentation déterminée à une représentation indéterminée de l'homme et du monde, en évitant l'écueil d'une induction abusive ou d'une réduction erronée de la diversité des choses. C'est à partir d'une redéfinition ontologique du réel que les auteurs vont parvenir à justifier leur démarche. Le défi réside alors dans la capacité à révéler et à intégrer formellement ces possibilités qui sont l'essence même de l'être et de l'écrire, à partir d'un processus puissant de dépersonnalisation du personnage.

I. Aspects déterminants du personnage et de l'époque

Dès la fin du XVIIe siècle, le personnage reçoit une définition individuelle de plus en plus marquée. Il devient une substance, un sujet avec une personnalité bien tranchée, qui

¹⁶ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953 – dans « Qu'est-ce que l'écriture », Barthes estime que « nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle, c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une nature » (p.15). Ainsi, c'est la langue elle-même qui empêcherait une indétermination spatio-temporelle *de facto*.

¹⁷ R. Musil, Interview de 1926, *Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, p.270.

s'explique sans doute par une nouvelle conception du Moi que la richesse de sa vie intérieure singularise. L'apogée qu'il connaît au XIXe siècle lui fait gagner en vie et en profondeur, tout en étant situé parmi les espèces sociales. Le roman se donne alors comme récit d'une expérience unique, jugée vraie et qui contient une sorte de leçon sur l'existence. Le réalisme, de Balzac à Zola, évoluant d'une exaltation des qualités personnelles aux déterminations qui restreignent les libertés, reste malgré tout fondé sur la thèse d'une particularité irréductible du personnage. Même si Flaubert, par exemple, veut remettre en cause le processus d'une *mimesis* pure, travaillant à une autre représentation de cette « ignoble Réalité », il n'en demeure par moins que ses personnages continuent à incarner une figure reconnaissable et nominative, spécifiée par des traits humains déterminant son identité¹⁸.

Qu'en est-il de Monsieur Teste, de Monsieur Palomar et d'Ulrich von X ? Chacun fait-il l'objet d'un portrait ferme et indiscutable dans lequel toutes les propriétés de leur *persona* seraient présentées ? Nous répondrons bien sûr par la négative ; ce qu'il faut analyser ici est la manière de dessiner à grands traits les contours d'un *je* encore distinct – à partir d'éléments de l'époque, d'empreintes autobiographiques ? –, des contours évanescents et peut-être dérisoires quant à l'intention des auteurs. La spécificité des personnages est-elle caractérolgique, sociologique ou intellectuelle ?

A. Des personnages qualifiés et reconnaissables

L'idée de faire un *portrait* du protagoniste semble être une motivation partagée par Valéry, Musil et Calvino. Dans *Monsieur Teste*, l'un des fragments ajoutés à l'édition de façon posthume porte le titre suivant : « Pour un portrait de Monsieur Teste ». Et il n'est pas inutile de noter que les critiques désignent généralement le roman *Palomar* comme un « autoportrait ironique » de Calvino. En ce qui concerne Ulrich, nous pouvons remarquer que la première partie du roman, intitulée « Une manière d'introduction », fournit nombre de renseignements sur sa personne. Dès lors, nous chercherons à savoir en quoi ce projet se distingue de l'exercice classique tel qu'il a pu être théorisé par Ph. Hamon¹⁹, et s'il influence la lecture que nous devrions faire du personnage.

¹⁸ Voir notamment P. Glaudes et Y. Reuters, *Le Personnage*, PUF « Que sais-je ? », 1998.

¹⁹ L'« étiquette » du personnage définie par Ph. Hamon est « un ensemble stylistique dont les unités forment l'effet-personnage : nom, prénom, surnom, titres (appellations), portrait et fiche biographique (description) », *Le Personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, 1998, p.32.

1. fiche signalétique et portrait kaléidoscopique – Nous commencerons par réunir les connaissances qui nous sont données de chacune des trois figures du corpus. Que savons-nous de Monsieur Palomar ? Peu de choses à dire vrai : il a une femme, une fille, ils habitent une maison avec terrasse et jardin à Rome, il a atteint l'âge mûr, il a des amis astronomes, un autre mexicain, il voyage beaucoup (Paris, Japon, Mexique, Orient), il est « myope et astigmatique » (P, 53), porte donc des lunettes, et enfin, il n'a pas de métier, son travail étant davantage un « pseudo-travail ou hyper-travail » (P, 38). La description de Monsieur Teste est un peu plus consistante : d'abord, il a un prénom, Edmond, il a une femme, Emilie Teste, habite un « très petit appartement 'garni' » en haut d'une maison à Paris, il a environ quarante ans, il a quelques amis, dont le narrateur, et vit « de médiocres opérations hebdomadaires à la Bourse ». C'est le narrateur de « La Soirée de Monsieur Teste » qui va apporter plus de substance au personnage, attiré qu'il est « par ses allures *particulières* »²⁰. Il étudie « ses yeux, ses vêtements », juge sa parole « extraordinairement rapide, et sa voix sourde », remarque ses « épaules militaires » et note ses manies quotidiennes : « Il prenait ses repas dans un petit restaurant de la rue de Vivienne. Là, il mangeait comme on se purge, avec le même entrain. Parfois, il s'accordait ailleurs un repas lent et fin ». Si Valéry n'avait pas crié haut et fort qu'il n'écrirait jamais « La marquise sortit à cinq heures », nous aurions pu croire à tort qu'il s'agit là d'un hommage aux Réalistes ! Monsieur Teste se singularise cependant davantage par sa mémoire, signe d'une « gymnastique intellectuelle sans exemple » ; c'est la description mentale qui va en dire plus amplement sur les personnages.

Arrêtons-nous encore sur le cas d'Ulrich. Il a un surnom, Ulo, une sœur, Agathe, mais son nom de famille est tenu secret par égard pour son père, un « homme à qualités » entretenant des relations avec la société mondaine et aristocratique. Il a trente-deux ans, habite à Vienne « un appartement d'universitaire aux parois tapissées de livres », cependant muni d'un « punching-ball » pour garder sa forme de petit bourgeois. Le physique d'Ulrich est esquissé comme étant « l'idée même que la plupart des femmes se font d'un homme encore jeune et fascinant », à savoir, « rasé de près, grand, athlète souple et bien entraîné », au visage « clair et impénétrable »²¹. Il a des amis d'enfance, Clarisse et Walter, une cousine, Diotime, des maîtresses, Léontine, Bonadéa, et tous les personnages secondaires ont un rapport amical

²⁰ P. Valéry, *MT*, p.18 – c'est moi qui souligne – la description de Teste est concentrée dans « La Soirée de Monsieur Teste », quelques éléments par ailleurs donnés dans la « Lettre de Madame Emilie Teste ».

²¹ R. Musil, *HSQ I*, Ch.22 – la description biographique d'Ulrich est concentrée dans les onze premiers chapitres.

ou professionnel avec lui. Car enfin, malgré son « congé de vie » d'une année, Ulrich porte le titre de Secrétaire d'honneur de la Grande Action Patriotique, l'Action Parallèle.

Son portrait est celui qui répond le plus classiquement aux impératifs de la présentation d'un personnage, puisque Musil nous donne à connaître ses origines sociales, ses études et tentatives pour « devenir un grand homme ». Le lecteur saura qu'Ulrich appartient à un milieu aisé, fortuné, son père étant un avocat illustre et sa mère, « précocement décédée », venant d'une famille d'industriels rhénans. Mais comme le souligne J.P. Cometti, « c'est sa biographie intellectuelle qui tient lieu à Ulrich d'état civil »²². En effet, Musil écrit qu'« Ulrich avait donné le premier échantillon de sa manière dès la fin de son adolescence, dans une dissertation sur la pensée patriotique ». Par la suite, les trois essais pour trouver une profession, l'amènent respectivement à être « porte-étendard d'un régiment de cavalerie », puis « ingénieur » en mécanique, et enfin, formation la plus importante, « mathématicien » dont les travaux scientifiques lui vaudront une certaine estime. Que ce soit Ulrich, Palomar ou Edmond Teste, la pensée est ce qui va singulariser leur identité.

La fiche signalétique de ces trois personnages semble manquer à chaque fois de certaines informations, et être élaborée par adjonctions successives au fur et à mesure du déroulement narratif. Même si les portraits de Teste et Ulrich apparaissent plus denses que celui de Palomar, proprement anecdotique, ils restent pointillistes et inclus dans une dynamique indirecte : la fascination du narrateur pour « l'homme rigoureux » justifie l'exercice, tout comme la question de l'appartement d'Ulrich pousse à dévoiler quelques traits biographiques. A la focalisation externe s'ajoute l'aspect prismatique, voire kaléidoscopique du portrait²³ : Teste est appréhendé par le biais du narrateur, de sa femme, de l'abbé Mosson et d'un ami qui pourrait bien être Valéry lui-même ; de la même manière surgissent des facettes différentes d'Ulrich selon les personnages qui l'observent, et ils sont nombreux. Nous ne sommes donc pas là en présence d'un portrait tout d'une pièce qui présenterait le personnage « une fois pour toutes ». Mais il n'en demeure pas moins que des traits de caractère semblent encore spécifier les personnages.

2. un caractère propre ? – La singularité des trois personnages pourrait provenir de leur manière d'être ou de se comporter en société, et qui les rend étrangement parents.

²² J. P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, PUF, « Perspectives critiques », 1985, p.46.

²³ Ce procédé n'est pas spécifique aux auteurs du corpus ; Voir par exemple Proust, *Du côté de chez Swann*, Classique de Poche, 1992, p.62 – lorsqu'il discute l'acte sensément simple de « voir une personne que nous connaissons » ; Voir également L. Durrell, *Le Quatuor d'Alexandrie*, exemple de portraits polyphoniques.

D'abord, nous avons affaire à des personnages solitaires, par choix ou par difficulté à se lier. Ulrich, quoique capable d'établir aisément des contacts, partage avec Teste l'idée que « la solitude est confortable » (MT, 33), et tous deux préfèrent donc vivre seul, tandis que « Monsieur Palomar souffre singulièrement de ses difficultés dans les rapports avec son prochain », étant « privé » des qualités de « ceux qui vivent en harmonie avec le monde » (P, 150). Personnages atypiques, étranges, ils apparaissent comme des hommes socialement inadaptés. Le narrateur et ami de Monsieur Teste note qu'« il ne souriait pas, ne disait ni bonjour ni bonsoir ; il ne semblait pas entendre le 'Comment allez-vous ?' » (MT, 19). Ce sont des vies entrecoupées d'absence, de maladresse, à l'image de Palomar pris au dépourvu dans le magasin de fromages, ou d'Ulrich qui, pendant une bagarre, hésite et réfléchit trop longtemps au lieu de se défendre, ayant « le sentiment de n'avoir pas eu la conduite qui convenait » (HSQ I, 33). Le décalage que ressentent les personnages s'explique par un sentiment de supériorité chez Ulrich et Teste, une sorte de conscience extralucide qui les éloigne du commun des mortels : l'attitude de Teste au théâtre est suffisamment révélatrice à ce sujet, presque méprisante et hautaine, tandis qu'il est dit d'Ulrich que « son esprit bénéficiait des révélations les plus hautes [...] avant tous les autres ». Pour Palomar, les choses sont plus nuancées puisqu'il souffre véritablement de la distance qui le sépare des autres, un peu comme les personnages de Dostoïevski tels que les analysent N. Sarraute²⁴.

C'est le thème de la souffrance qui réunit cependant les trois protagonistes au-delà des divergences de nature. Le constat final de Palomar, « homme nerveux » (P, 12), pourrait s'appliquer à ce trio : « Il s'est aperçu depuis quelque temps que les choses entre lui et le monde ne vont plus comme naguère ; s'il lui semblait auparavant qu'ils attendaient quelque chose l'un de l'autre, lui et le monde, il ne se souvient plus désormais de ce qu'il y avait à attendre, en bien ou en mal, ni de la raison pour laquelle cette attente le tenait dans une agitation et une anxiété perpétuelles » (P, 155). La relation avec le monde est donc plus conflictuelle que faite de compromis et d'acceptation. Les exclamations de Teste, « ah ! », « bah ! », sont traduites par le narrateur en une phrase lapidaire et sans appel : « il souffrit » (MT, 32). Et Musil explicite le malaise de son personnage en ces termes : Ulrich est incapable d'aimer la société « sans réserve, comme l'exige le bien-être social ; depuis longtemps traînait sur tout ce qu'il faisait ou vivait un souffle de dégoût en quelque sorte généralisé et dont il ne pouvait trouver le goût complémentaire » (HSQ I, 75). Aussi extraordinaires que soient ces

²⁴ N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op. cit., p.37.

visages humains, aussi puissantes que pourront être leurs pensées, l'être-là, en un mot leur vie, se situe irrémédiablement dans « le complexe des 'souffrances modernes' »²⁵, entre l'*homo absurdus* et la *res cogitans* encore faillible. Mais ces spécificités seraient-elles le reflet des états d'âme des auteurs ?

3. des porte-parole : attributs empruntés aux auteurs ? – Il se peut que nous soyons en présence de romans autobiographiques, et qu'ainsi le personnage se définisse à partir du modèle vivant de l'auteur. Mais les créatures sont-elles vraiment caractérisées par les qualités réelles de leurs créateurs, ou ne sont-elles pas seulement les porte-parole de leurs méditations intérieures ? La thèse de M. Blanchot²⁶ concernant *L'Homme sans qualités* est sans appel à ce sujet : selon lui, « le livre est superficiellement et profondément autobiographique ». Ulrich « reproduit curieusement les données d'un 'caractère' où nous retrouverions celui de l'auteur : l'indifférence passionnée, la distance qu'il met entre ses sentiments et lui-même, le refus de s'engager et de vivre hors de lui-même, la froideur qui est violence, la rigueur de l'esprit et la maîtrise virile, unies cependant à une certaine passivité [...] ». Blanchot va même jusqu'à estimer que le personnage est « une présence vivante qui devient une pensée ». La position semble un peu trop radicale, et mise en question par Musil lui-même qui, s'expliquant à propos de la rédaction d'une introduction comme première partie de son roman, espère que « [s]on propos ne concerne pas une personne privée, mais une question publique »²⁷, entendons, qu'on ne confondra pas sa personne avec son personnage. Nous n'avons pas affaire à des doubles des écrivains racontant leur vie, même si bien évidemment, certaines de leurs qualités sont transférées, comme le fait d'être ingénieur pour Ulrich.

Nous devons donc faire attention à ne pas réduire l'écart entre la réalité et la fiction, pour éviter de considérer le personnage comme une individualité unique reflétant celle du romancier. Dans la *Préface* pour l'édition anglaise, Valéry semble spécifier sa créature en disant que « Teste fut engendré [...] pendant une ère d'ivresse de [s]a volonté et parmi d'étranges excès de conscience de soi » (MT, 7). Mais il ne faut certainement pas en déduire par là une sorte de création égotiste reconnaissable, Valéry méprisant profondément le genre biographique et l'illusion chère au XIXe siècle d'une littérature du Moi, d'une œuvre

²⁵ R. Musil, *Interview* de 1926, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.269.

²⁶ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard « Folio Essais », 1959, p.191-192.

²⁷ R. Musil, cité dans la nouvelle édition de *L'Homme sans qualités*, tome II, préparée par J. P. Cometti, Seuil, 2004, p.1037.

exprimant la personnalité de son auteur. Pour lui, « toute œuvre est l'œuvre de bien d'autre chose que d'un auteur »²⁸. Ainsi s'agit-il de comprendre Monsieur Teste comme une création fictive non entièrement déterminée par l'état de Valéry au moment de l'écriture. Il explique donc que son personnage lui ressemble « d'aussi près qu'un enfant semé par quelqu'un dans un moment de profonde altération de son être ressemble à ce père hors de soi-même »²⁹.

Par conséquent, le qualificatif « autobiographique »³⁰ peut au mieux signifier le fait que les personnages sont des porte-parole – et non des « porte-qualité » –, et c'est la façon dont Calvino comprend et réunit les trois figures, lors d'une interview donnée en 1985 pour la sortie de *Palomar* : à la question « votre personnage a-t-il des modèles ? », Calvino répond qu'« il y a toute une tradition de personnages porte-parole des réflexions de l'auteur : Valéry avait Monsieur Teste [...]. Même Ulrich de Musil [fait] partie de cette catégorie, mais avec plus d'épaisseur romanesque »³¹. Les personnages n'apparaissent pas non plus ici dépendants d'attributs déterminants leur nature ou naturel, au point d'en faire des singularités figées.

4. une spécificité caractérologique de peu de poids – Les marques caractérologiques sont-elles par conséquent réellement opérantes, ou dérisoires ? La question peut paraître absurde en ce qui concerne Ulrich, étant littéralement un « homme sans caractères particuliers ». Que nous attardons-nous donc sur ces attributs, « car en fin de compte, comme le crie Walter, il ne les possède pas ! Elles ont fait de lui ce qu'il est, elles ont déterminé son orientation, et pourtant elles ne lui appartiennent pas » (HSQ I, 82). Ainsi, le refus du patriotisme par Ulrich nous amène à nier l'influence possible de sa nationalité sur son existence, de même que sa critique du particularisme des origines : être de « la famille Y., de la rue du grand X. » n'est que le fruit du « hasard » (HSQ I, 23). Bien que Musil trouve important de noter les détails physiques de son personnage, en tant qu'ils « influent sur un destin » (Jx I, C.8, 482), ça n'est cependant que pour faciliter son rapport avec les femmes, pour neutraliser finalement toute particularité retorse.

L'appartement d'Ulrich n'est également pas significatif de sa mentalité, comme pouvait l'être la pension Vauquet dans *Le Père Goriot* de Balzac par exemple, puisqu'il

²⁸ P. Valéry, *Œ II*, p.629, cité et analysé par G. Genette, *op. cit.*, p.259.

²⁹ P. Valéry, *MT, Préface*, p.10 – voir également p.132 : « Je ferai même des êtres qui me ressemblent quelque peu, et je leur donnerai des yeux et une raison. Je leur donnerai aussi un très vague soupçon de mon existence, tel qu'ils soient conduits à me la dénier par cette raison que je leur ai conférée ». Cet extrait pourrait être lu comme la parole de Valéry définissant sa démarche, et la différence entre lui et son personnage.

³⁰ Voir M. Kundera, *MK*, p.174 : il dit de Musil, entre autres, qu'il n'a « pas de biographie véritable », et rappelle que Calvino avertit plus d'une fois qu'il ne dira pas un seul mot vrai sur sa propre vie. L'enjeu autobiographique semble donc floué dès le départ.

³¹ I. Calvino, Interview par P. Fournel, in *Le Magazine littéraire* n°459, p.78.

estime qu'il a « tout aménagé à la légère, à faux, de sorte qu'il n'y ait *pas le moindre rapport avec [s]a personne* » (HSQ II, 271). L'évacuation d'une spécificité caractérologique est un point commun aux trois personnages. En effet, nous remarquons qu'après les deux premiers fragments de *Monsieur Teste*, et notamment dans le « Log-Book », aucune particularité physique ou palpable n'est apparente : seul le mental compte, et ainsi les qualités individuelles censées être déterminantes apparaissent évanescences – « Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains » (MT, 19) avoue le narrateur –, en tout cas dérisoires³². De la même manière, les quelques informations au sujet de la biographie de Palomar sont traitées avec ironie et désinvolture, comme l'attestent ces qualités obsolètes : « Monsieur Palomar, homme tardif » (P, 21), ou encore « un baigneur nommé Palomar » (P, 27). Les possibles déterminations par le milieu sont également décrites d'une façon humoristique : « il sait qu'il est carnivore, conditionné par sa tradition culinaire à saisir dans une boucherie la promesse d'un bonheur gustatif » (P, 100). Ulrich, Teste et Palomar semblent donc bien démunis des qualités substantielles constituant l'*effet-personnage*, au point qu'« on ne peut rien dire d'[eux] qui ne soit inexact dans l'instant même ! » (MT, 43)...

Pourtant, la présence du personnage reste le centre de toutes les attentions. Mais la figure typique des romans réalistes n'est plus d'actualité, reléguée à n'être plus qu'une sorte de mensonge arbitraire. Ici, tout se concentre autour de la description mentale des protagonistes. Néanmoins, les marques relevées précédemment au sujet de leur rapport au monde, anxieux, conflictuel, décalé, tendent à placer notre attention sur le cadre spatio-temporel dans lequel ils évoluent. Il s'agit désormais de se demander si nous n'aurions pas affaire à des figures sociologiquement déterminées, ou plus impersonnelles, mais encore intrinsèquement liées aux désordres de leur époque.

B. L'air du temps : une époque caractérisée et caractérisante

Valéry et Musil partagent un intérêt vif pour les problèmes et nouveautés de leur temps, tous deux écrivant nombre d'essais à ce sujet³³. L'époque est l'objet d'une attention soutenue et semble clairement faire partie du projet musilien. Pour Valéry, et davantage

³² P. Valéry, « L'Idée fixe », *Œ II*, p.227 : l'un des deux personnages du dialogue semble être Teste ; ses qualités apparaissent bien maigres : « Je vais être joli dans l' « Encéphale » !... Je vois cela. *Edmond T... 50 ans. Pas d'antécédents connus. Instruction : moyenne. Age mental ? Combien me donnez-vous ? / Onze ans, trois mois.* ».

³³ On pensera notamment au recueil de Valéry, *Regards sur le monde actuel*, ou encore *Variétés I et II* ; pour Musil, ses *Essais* abondent de conférences et réflexions sur son temps.

encore pour Calvino, la représentation du monde contemporain apparaît moins prononcée. Elle n'est plus, dans *Palomar*, un « impératif catégorique »³⁴, même si demeure un certain ancrage spatio-temporel réaliste. Il s'agit là de savoir si les personnages de Teste et surtout d'Ulrich sont caractérisés par « l'esprit du temps » (HSQ I, 56) comme ont pu l'être ceux des grands tableaux littéraires du XIXe siècle, tels que la Comédie Humaine balzacienne ou le cycle des Rougon-Macquart. Avons-nous affaire à des figures temporalisées ?

1. fond réaliste et fresque de la société – Les trois romans s'inscrivent sur une toile de fond réaliste et contemporaine de leur époque : Teste, dont le narrateur fait la connaissance en « octobre 93 » (MT, 18), évolue dans le Paris de la fin du XIXe siècle ; *L'Homme sans qualités*, commençant à Vienne en août 1913, s'ancre dans la dernière année de l'existence de l'Empire austro-hongrois, et dans l'imminence de la première guerre mondiale ; quant à *Palomar*, la peinture de Rome, de Paris et de son petit commerce en lutte contre les « supermarchés anonymes », ou encore de la plage « constellée [...] de préservatifs, de poissons morts, de bouteilles en plastique, de sabots cassés, de seringues, de branches noires de cambouis » (P, 89, 26) sont les preuves indéniables d'une certaine actualité du discours. Le récit semble donc déterminé par un temps et un lieu précis auxquels les auteurs donnent une place importante, plus significative en tout cas que celle de simple décor. Ainsi, le fait que les deux tomes du roman de Musil s'ouvrent sur des scènes urbaines, d'ailleurs fréquentes au cours de l'histoire, montre que la ville forme un cadre général privilégié d'investigation littéraire.

Les évolutions à l'œuvre dans la société deviennent matière romanesque et objet de spéculation pour les personnages. Dans « Le sein nu », *Palomar* est en proie aux difficultés de ce « changement dans les mœurs » que constitue le tabou de la nudité désormais transgressé ou en passe de l'être, tout comme Ulrich observe au passage les transformations de la mode vestimentaire des dames lors d'une Garden-Party. Et le narrateur de la « Lettre d'un ami » dans *Monsieur Teste* semble croquer un Paris de bruit et de fureur dans lequel « les partis, les écoles, les salons, les cafés, tout se faisait entendre », jusqu'à la Bourse, qu'il définit comme étant « le bazar occidental des échanges des phantasmes » (MT, 85-86). Cette volonté d'instituer le présent en quasi-personnage de fiction n'est certes pas propre à ces trois auteurs, puisqu'elle relève finalement de l'exigence réaliste.

³⁴ Dans les *Leçons Américaines*, Folio, 1986, Calvino écrit : « à mes débuts, la représentation de notre époque était pour tout jeune écrivain un impératif catégorique » (p.20), mais il s'en éloigne assez rapidement pour tenter une approche plus générale, un discours qu'il élabore « à partir de la mythologie et de ses images » – les références à ce livre seront désormais notées LA.

Mais ce qui est ici remarquable, c'est l'engouement de Valéry et Musil en particulier pour les nouveautés de leur temps : le progrès technique, les nouvelles théories scientifiques comme la Relativité, la psychanalyse, la logique, sont autant de sujets débattus par Ulrich et ses acolytes, et discuté par Valéry dans ses essais, comme « Propos sur le progrès » en 1929, dans lequel ce dernier célèbre l'accroissement de la puissance mécanique et de la précision. Ulrich, « jeune homme formé aux meilleures connaissances de son temps : mathématique, physique, technique »³⁵, ne cesse d'enquêter sur les « caractéristiques » de son époque qui sont tantôt négatives et combattues – le patriotisme, l'alliance Capital et Culture, etc. –, tantôt louées comme des avancées salvatrices – les machines, les mathématiques qui sont « la logique nouvelle, l'esprit dans sa pureté, les sources de l'époque et l'origine d'une extraordinaire transformation » (HSQ I, 48).

Il est intéressant de remarquer cependant que l'époque dont il est question dans ces récits se définit davantage par rapport au personnage, et non pas l'inverse comme il est d'usage dans les romans réalistes : Musil écrit par exemple « au temps d'Ulrich » (HSQ I, 45) ou encore « toutes caractéristiques de *notre* temps »³⁶. L'accent est mis sur la figure pensante, comme dans Palomar où nous notons, dans la section « Palomar en société », une progression depuis l'expression « à une époque et dans un pays où... », vers « à une époque où... », et enfin, « dans la vie de Palomar, il y a eu une époque où... ». L'effacement des particularités est en marche, et avec elle, la possibilité même de déterminations externes. Sans doute cela s'explique-t-il en partie par le nouveau visage que prend la société.

2. une société friable, vertiges du vide insignifiant – Les trois auteurs partagent l'idée d'un monde en état de crise, fragile, presque déliquescents. Il ne s'agit pas là d'une vision décadentiste, mais bien plutôt d'un fait interne à la société humaine. Le phénomène des grandes villes, analysé par Musil dès l'*incipit* de son roman, nous met en présence d'un espace discordant et fragmenté : « comme toutes les grandes villes, elle était faite d'*irrégularité et de changement*, de choses et d'affaires *glissant* l'une devant l'autre, refusant de marcher au pas, *s'entrechoquant* ; intervalles de silence, voies de passage et ample pulsation rythmique, éternelle *dissonance*, éternel *déséquilibre* des rythmes ; en gros, une sorte de *liquide en ébullition* [...] »³⁷. D'une manière assez similaire, Paris est perçue par le narrateur et ami de Monsieur Teste comme une « nébuleuse grandissante » (MT, 81), et dont

³⁵ R. Musil, Interview de 1926, *Les Cahiers de L'Herne*, op. cit., p.271.

³⁶ R. Musil, *HSQ I*, p.50 – c'est moi qui souligne.

³⁷ *Ibid.*, p.12 – c'est moi qui souligne.

la description ne peut être faite qu'au moyen de l'imparfait de l'indicatif, ce « temps de l'incohérence » pour la peinture « de la plus grande incohérence concevable » (MT, 86). Quant à Rome, « inégale et compacte », sillonnée « de fractures, [...] de crevasses, de puits ou de cratères » (P, 73), elle semble suivre également un tel constat de désordre et de tourbillons.

Nous pouvons ainsi rapprocher les trois auteurs à partir de cette représentation délétère de l'urbanité : pour Musil, c'est « le monde de l'agitation insensée » (HSQ II, 512) ; pour Valéry, celui d'une époque « où la société humaine se retourne vers ses conventions fondamentales et met en question toute sa structure immémoriale »³⁸ ; pour Calvino, c'est « un monde frénétique et congestionné » ; en d'autres termes, la société humaine est une « réalité informe et insensée [...] qui ne fait qu'engendrer monstruosité et désastres » (P, 139). Et effectivement, il y a des béances, des manquements, des brisures qui s'illustrent par le thème du vide présent dans les trois récits : là où Ulrich dénonce « le vide du temps », rempli d'« absurdités » (HSQ II, 914) et dont l'« ébranlement général » (HSQ I, 752) est imminent – la guerre, entre autres –, Monsieur Teste et son ami sentent qu'ils vont « dans le vide » (MT, 27), au sens figuré ou au sens propre, comme ces « golfes de vides irréguliers et découpés » (P, 72) qui parcourent la ville de Rome dans *Palomar*.

Le non-sens, cet « imperceptible résidu d'insignifiance », cette « odeur de petits faits » (HSQ II, 513, 243) si tangible et pourtant si fuyante, amènent sans doute les personnages à se débarrasser de leurs attributs extérieurs, en tant qu'ils seraient alors conditionnés en creux. D.Oster estime que l'entreprise de Valéry s'apparente à celle de la modernité³⁹, fondée sur cette « crise de l'imprévu » et du nouveau telles qu'elles sont inaugurées par les premières pages de *L'Homme sans qualités* – Oster faisant un parallèle explicite entre Monsieur Teste et Ulrich. Il est clair que « la complexité, l'instabilité et le désordre » (CE II, 1059) ambiants sont les marques caractéristiques de l'époque moderne dans laquelle les personnages s'inscrivent.

Mais il semble que ce soit bien plutôt la volonté de ne pas cautionner « l'actualité insignifiante » (HSQ II, 243), de ne pas se laisser aller à cette « neurasthénie générale » (P, 13) qui motive le processus créatif de ces trois écrivains, et non pas seulement le désir de décrire et de constater, tel qu'il peut être notamment manifesté par Zola et Balzac. Le ton prophétisant de Teste, ayant « prévu la maladie future » (MT, 33), ou de Musil lui-même,

³⁸ P. Valéry, cité par D. Oster, *Monsieur Valéry*, Seuil essais, 1981, p.11.

³⁹ D. Oster, *Ibid.*, p.13 – évidemment, la modernité de l'œuvre de Valéry n'est pas ici discutée, peut-être seulement l'idée que tout Valéry s'explique par là.

« sismographe des signes avant-coureurs de la première guerre mondiale »⁴⁰, nous permet d'ailleurs de penser que la dynamique de ces récits est bien plutôt explicative ou interrogative, que simplement constatative. Les personnages ne semblent donc pas nettement soumis à des propriétés sociologiques, vu la difficulté d'incarner une société finalement désincarnée elle-même, mais le cas de *L'Homme sans qualités* questionne plus que les autres l'idée d'une figure contextualisée.

3. la Satire musilienne : l'époque se fait-elle personnage ? – De nombreux critiques littéraires considèrent que le roman de Musil est d'abord et avant tout une œuvre qui traite de l'effondrement de l'Empire austro-hongrois, reflétant une « ère en mutation » et la « crise d'une société déchirée »⁴¹, menacée de décomposition. En effet, la manière dont Musil décrit son projet nous incite à considérer *L'Homme sans qualités* comme étant, non seulement une des « grandes fresques du XXe siècle » (MK, 64), mais surtout comme ayant pour principal objet romanesque les problèmes et nouveautés de ses lieu et temps particuliers : « la *peinture immanente de l'époque* qui a conduit à la catastrophe, note l'auteur, doit former le vrai corps du récit, le contexte auquel il peut toujours se référer, de même que l'idée toujours présente en tout. Tous les problèmes tels que la recherche de l'ordre et de la conviction, rôle de 'l'autre état', situation de l'homme scientifique etc., sont aussi des *problèmes de l'époque* et doivent toujours être *décrits comme tels* »⁴². Ainsi les personnages sont-ils les synthèses de certains traits caractéristiques de l'époque : Gerda et Léon Fischel représentent les deux issues possibles de cette période, respectivement la guerre – Gerda veut devenir infirmière au front – et le capitalisme – Fischel est actionnaire en Bourse ; derrière les idées de Clarisse se trouve « un virus qui fermentait réellement à l'époque » (HSQ II, 206), et Musil note, dans une ébauche, que le trouble de l'esprit de Moosbrugger est également « lié à celui de l'époque » (HSQ II, 937).

Il semble cependant qu'Ulrich ne subisse pas tout à fait le même traitement, étant celui qui voit, analyse et porte un discours hautement critique sur le monde qui l'entoure. Il prend en charge la peinture de la société viennoise du début du XXe siècle qui, passant à travers un filtre ironique et presque polémiste, devient un véritable « tableau satirique »⁴³. Tout y passe ! L'Autriche est rebaptisée la Cacanerie (*kaiserlich-königlich*), par égard pour ses manies

⁴⁰ M.L. Roth, « Dans le 'Carnaval de l'histoire' », *Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, p.19-24.

⁴¹ M.L. Roth, *art. cit.*; on pensera également à la présentation de J.P. Maurel, dans *HSQ I*.

⁴² R. Musil, *HSQ II*, Extrait de Grandes lignes de la construction, p.792 – c'est moi qui souligne.

⁴³ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p.187.

administratives et son nom officiel si controversé ! La bureaucratie, le monde financier et marchand, les asiles d'aliénés, les institutions scolaires, l'armée, le journalisme, sont autant d'objets de raillerie humoristique et de critiques profondes⁴⁴. Et la politique, avec ses petites mesquineries et ses grandes injustices, n'en ressort pas indemne non plus, les attaques à son égard faisant écho à celles énoncées par l'ami de Monsieur Teste dans sa « Lettre »⁴⁵.

Tout semble donc concourir à faire de Vienne le centre de la dynamique narrative, et ainsi à penser que les personnages se spécifient en fonction de cette époque-ci. Mais déjà Musil nous engage à ne pas tenir pour essentielle la particularité spatiale, et ce, dès l'*incipit* : « il ne faut donner au nom de la ville aucune signification spéciale », sans quoi « on est distrait des questions plus importantes » ; voilà sans doute pourquoi, lorsque le lecteur retrouve Agathe et Ulrich dans le premier chapitre du second tome, l'auteur a préféré manifester cette indifférence en les situant « à X... », et non explicitement dans une certaine ville, comme dans le premier tome. Nous mettrons en parallèle ici le fait que la description de Paris dans *Monsieur Teste* s'effectue sur le mode de la pensée – le narrateur voit « en esprit » ce qu'il énonce – et focalise sur les « événements spirituels possibles » (MT, 86), non pas sur les événements historiques ou sociaux en soi.

Ainsi retrouvons-nous une idée exprimée par Musil lors de son interview en 1926 : à la négation visant la « nationalité » du récit, s'ajoute celle des particularités temporelles. En effet, l'écrivain explique qu'il fonde son projet sur une « supposition » et sur le phénomène de la mobilisation, mais il l'interprète aussitôt de manière plus générale, comme une « déchirure entre le monde et la pensée », précisant qu'il n'a pas du tout écrit un « roman réaliste » et que celui-ci « ne doit rien offrir qui ne soit encore valable pour le temps présent ». Pour y parvenir, Musil présente alors des états dont il dit « éoniser l'idéalité ». Le verbe est-il un néologisme ? Son sens provient du nom « éon », un concept philosophique désignant une puissance *éternelle* émanant de l'Être. Par conséquent, la motivation de Musil apparaît véritablement tournée vers une indétermination spatio-temporelle qui mettrait seulement en

⁴⁴ La Cacanie est décrite dans *HSQ I*, Ch.8 ; la bureaucratie est raillée dans *HSQ II*, Ch.111 et p.208-212, pour son verbiage administratif ; les finances, sous la figure de Léon Fischel, sont critiquées dans *HSQ II*, Ch.99 et 100 ; le commerce est discuté à travers le personnage d'Arnheim ; les « maisons de fous » sont dénoncées dans *HSQ II*, p.379 ; l'école et l'université sont raillées à travers les figures de Lindner et Hagauer notamment ; l'armée et l'enseignement militaire sont critiqués dans *HSQ II*, Ch.110 sous la figure de Hans Sepp ; le journalisme enfin, est attaqué dans *HSQ I*, p.408 et *HSQ II*, Ch.35 à travers la figure de Meseritscher.

⁴⁵ R. Musil, *HSQ I*, p.326, *HSQ II*, Ch.72, la politique vue comme de l'espionnage amateur, mais aussi *HSQ II*, Ch.79 sous la figure du révolutionnaire Schmeisser ; P. Valéry : « Luttés, factions, triomphes, exécutions solennelles, exécutions, émeutes, tragédies autour du pouvoir !... Il n'était bruit dans cette République que de scandales [...] » (MT, 91).

jeu « les types les plus généraux. Par exemple les quelques idées qui sollicitent notre époque. [...] En bref, insiste-t-il, se peindre à grands traits un portrait idéologique de l'époque » (Jx I, 500). Si Musil s'éloigne indéniablement de l'idée de « faire d'une ville un roman »⁴⁶, comme Balzac selon Calvino, intention qui repose sur la thèse d'un déterminisme extérieur des personnages, aurait-il cependant quelques affinités avec le projet d'un Flaubert indexant toutes les opinions courantes sous les traits de personnages singuliers ?

Cela finalement ne se peut, pour deux raisons majeures. D'abord, la méfiance de Musil envers l'Histoire, telle qu'elle est définie au XIXe siècle de façon hégélienne ou progressiste, méfiance au demeurant partagée par Valéry⁴⁷, empêche de « prendre au sérieux, en toute candeur, les destins individuels »⁴⁸. L'Histoire n'est plus capable d'englober les personnages, de les prendre dans ses rets pour les mener à terme, en tant que héros ou même anti-héros ; sa trajectoire « n'est pas celle d'une bille de billard qui, une fois décollée, parcourt un chemin défini ; elle ressemble plutôt au mouvement des nuages, au trajet d'un homme errant par les rues, [...] qui finit par échouer dans un endroit inconnu où il ne songeait pas à se rendre ». D'où la proposition de Clarisse de « faire l'Histoire », et non de la subir comme une fatalité, puisque « cette soumission désarmée aux changements et aux circonstances, cette collaboration chaotique avec les siècles » est jugée « réellement indigne de l'homme »⁴⁹. Ainsi, contrairement à ce que dit Kundera⁵⁰ à propos de l'Histoire chez Musil, Ulrich semble bel et bien s'en dégager, en tant qu'elle ne le caractérise pas : Ulrich est « un représentant de l'esprit » avant d'être viennois, bourgeois ou acteur des prémices de la guerre.

La seconde raison interdisant la particularisation sociologique des personnages tient enfin à la conception musilienne de la littérature, et là Valéry et Calvino mêlent leurs voix : la littérature n'a pas pour vocation d'être le miroir de la société, ni de procéder à une *mimesis* pure ; elle est « de la vie combinée avec plus d'audace et de logique », et surtout « une production ou mise au jour par l'analyse des *possibilités* » (Jx I, C.5, 288). L'*ars combinatoria* que développe Calvino d'une part, la consécration de la condition verbale de la

⁴⁶ I. Calvino, « La cité-roman chez Balzac » (1973), in *La Machine Littérature*, Seuil, 1993.

⁴⁷ P. Valéry : « L'Histoire est le produit le plus dangereux que la chimie de l'intellect ait élaboré. [...] L'Histoire justifie ce que l'on veut » (Œ II, p.935).

⁴⁸ R. Musil, *Essais*, p.384 : « Comment continuer à prendre au sérieux, en toute candeur, les destins individuels ? »

⁴⁹ R. Musil, *HSQ I*, Ch.83 intitulé « Toujours la même histoire, ou : pourquoi n'invente-t-on pas l'Histoire ? »

⁵⁰ M. Kundera : « Les derniers temps paisibles où l'homme avait eu à combattre seulement les monstres de son âme, les temps de Joyce et Proust furent révolus. Dans les romans de Kafka, de Hasek, de Musil, de Broch, le monstre vient de l'extérieur, et on l'appelle Histoire ; elle ne ressemble plus au train des aventuriers ; elle est impersonnelle, ingouvernable, incalculable et inintelligible – et personne ne lui échappe » (MK, 22).

littérature, d'autre part, ainsi que de sa composante intellectuelle chez Valéry, nous poussent à écarter l'hypothèse d'une lecture majoritairement sociologisante de leurs personnages.

Certains phénomènes d'époque trouvent effectivement des échos dans les romans de Musil et Valéry, de Calvino dans une moindre mesure. Mais il apparaît clairement que la situation spatio-temporelle d'énonciation n'a un rôle ni proprement contraignant, ni constitutif des traits des personnages – les personnages secondaires de *L'Homme sans qualités* tenant cependant davantage de cette dynamique. Il reste encore à nous demander si les protagonistes, évacuant toute détermination matérielle, ne seraient pas soumis à des caractéristiques provenant de l'*esprit* du temps (*Zeitgeist*), à une influence dès lors plus impalpable.

C. L'« espoir dans la crise » : diagnostics et remèdes

Valéry et Musil ont amplement diagnostiqué l'état des milieux intellectuels de leur pays, entre effervescence et putréfaction des pensées. Le thème de l'esprit est ainsi au cœur de leurs préoccupations – c'est peu dire ! –, et notamment dans le climat d'avant-guerre – les deux écrivains analysant l'Europe de 1914 d'une manière étrangement similaire –, puisque c'est cela même que le désastre a blessé, cela même que la bêtise ordinaire et si répandue éreinte à chaque instant. Constat affligeant sur le monde des Lettres, et ce dès les années 1890 chez Valéry, la crise que traverse l'Europe pendant cette période informerait-elle la substance de Teste et Ulrich – Palomar étant une fois de plus nettement moins concerné, quoique la menace grandissante d'un non-sens total motive Calvino à proposer un autre regard.

Mais les transformations et dangers en jeu du côté de l'esprit atteignent également la production romanesque elle-même. Les personnages seraient-ils dès lors principalement une réponse à cette « mystérieuse maladie de l'époque » (HSQ I, 70) et aux maux qui gangrènent la littérature ? Leur attitude intellectuelle et le processus narratif se caractérisent-ils intrinsèquement comme une sorte de rebond direct aux manquements de l'époque, ou visent-ils une atemporalité créatrice ?

1. la crise de l'esprit – « Qu'est-ce donc qui s'est perdu ? », demande Ulrich, enquêtant sur l'étrange saveur de son temps. Et d'esquisser une réponse : « quelque chose d'impondérable. Un présage. Une illusion ». Un je-ne-sais-quoi d'invisible par lequel « tous les rapports s'étaient légèrement gauchis » (HSQ I, 72) : l'Esprit, ou plus précisément, l'intelligence. En effet, l'état intellectuel de l'Europe entre 1890 et 1914, période propre à

Monsieur Teste et à *L'Homme sans qualités*, est à fois trouble et fulgurant, déplorable et élevé, comparé par les deux auteurs aux fluctuations boursières : la « valeur » Esprit est tantôt « à la hausse », tantôt « à la baisse »⁵¹. Ce « bourdonnement » (MT, 82) désordonné, cette « incohérence des idées, cette prolifération privée de centre », ce « coupage de cheveux en quatre à la poursuite d'une unité toujours fuyante » (HSQ I, 25), ce « chaos d'une multitude d'esprit » (MT, 82), sont autant de manières de caractériser l'« arithmétique particulière » du fond de l'air respiré par Teste et Ulrich.

Effectivement, l'esprit est présent, peut-être plus que jamais au moment du changement de siècle, une véritable « révolution » où les idées sont à la mode, et pourtant, « en analysant cette époque, nous prévient Musil, on n'eût guère trouvé en son fond qu'un non-sens » (HSQ I, 69). Et la situation dure, s'amplifie : là où l'ami de Teste juge fatigant ce « tumulte » dans lequel chaque pensée « trouve sa pareille, son adverse, son antécédente et sa suivante » (MT, 82), Valéry en vient même à parler, à l'aube de la guerre, d'une Europe où « chaque cerveau était un carrefour pour toutes les races de l'opinion, et tout penseur, une exposition universelle de pensée » ; pourtant, l'impression globale est celle d'un « rien ! – Rien, quoique ce fut un rien infiniment riche ». Ulrich représente cet « Hamlet intellectuel » méditant sur « la vie et la mort des vérités »⁵² ; car ce que l'été 14 a apporté, c'est la dislocation de l'effort spéculatif, ses effets même sur le monde. C'est, en fin de compte, « l'effondrement de la culture » (HSQ II, 1074) et de la civilisation.

L'esprit est en danger, et avec lui, l'homme : il est donc nécessaire, comme le dit Valéry, d'« intéresser les esprits au sort de l'Esprit, c'est-à-dire à leur propre sort »⁵³, sans quoi nous risquerions de devenir progressivement des « incultes absolus », tel Peter Lindner, considéré par Musil comme un « présage de l'après-guerre » (HSQ II, 1074). Il est évident que les entreprises de ces deux auteurs sont liées corps et âme au besoin croissant et urgent de recherche des solutions à cette perversion critique.

2. crise intellectuelle et crise des valeurs – Suspicion envers tout ce qui a été tenu pour acquis, le vrai, le juste, le bon, dégradation des certitudes, l'Europe subit une crise des valeurs à laquelle nombre de romans du début du XXe siècle font écho, des récits de Kafka

⁵¹ Nous pouvons mettre en parallèle : Musil, *HSQ I*, Ch.91 et Valéry, « La liberté de l'esprit », *Œ II*, p.1089 sqq.

⁵² P. Valéry, « La crise de l'esprit », 1919, in *Variété I*, Gallimard « Folio Essais ».

⁵³ P. Valéry, « La liberté de l'esprit », *art. cit.*

aux *Somnambules* de Broch⁵⁴ par exemple. Musil se penche sur le problème que constitue ce faux-semblant de croissance intellectuelle qui cache le désastre à venir : « Presque rien ne laissait deviner, écrit-il, que derrière ces événements extérieurs poursuivant leur train-train, les événements intellectuels se préparassent déjà à cette perte de forme, à cette décadence, à cette volonté de suicide par dégoût de soi-même... » (HSQ II, 773). Son explication met en relief toute la complexité de ce magma d'idées et d'abstractions, qui n'est pas un simple renversement des valeurs, mais un éclatement sans limites : ainsi, la « vénération pour la bassesse » qui atteint autant le monde des gens ordinaires que celui des penseurs ne se peut comprendre qu'en tant que les hommes « ont perdu toute notion de la grandeur et de la bassesse ». Et c'est pourquoi « la surabondance d'ornements intellectuels dont se pare aujourd'hui la méfiance à l'égard de l'esprit n'est qu'une conséquence paradoxale de cette dislocation » (HSQ I, 747). Il ne serait alors pas déplacé de penser que Valéry eût adhéré facilement à l'analyse musilienne, lui-même dénonçant la « déchéance de l'entendement », en même temps que la « faillite de l'imagination » (CE II, 942).

C'est le monde des Intellectuels qui reçoit alors une critique acerbe, sans doute parce que ce devrait être depuis ce lieu privilégié que les remèdes pourraient venir progressivement guérir la société. Or, il n'en est rien ! A moins que le Savoir ne souffre d'un « défaut d'idéalisme » ou d'une juste humilité, il se donne trop souvent comme un « prétendu capitalisme intellectuel » (HSQ I, 391), à l'instar d'Arnheim, paradigme de ces charlatans de l'Esprit, à la fois impressionnant et pathétique. L'âme du narrateur, dans *Monsieur Teste*, est « saisie de terreur, de dégoût, de désespoir, et d'une affreuse curiosité, en contemplant, toute lasse et confuse, le spectacle idéal de cette immense activité que l'on nomme *intellectuelle*... / – INTELLECTUELLE ?... » (MT, 86). Le choc est puissant ! Que peut encore bien signifier une telle qualité ? Incapable d'expliquer le terme, le narrateur cherche cependant à préciser son vertige en formant des figures : « Hommes de *pensée*, Hommes de *lettres*, Hommes de *science*, *Artistes* », ils s'assemblent pour constituer dans son esprit « toute une société de démons » (MT, 86, 92).

Qu'il s'agisse de l'*intelligentsia* parisienne ou des érudits du Salon de Diotime, l'erreur semble être d'une nature similaire : celle de confondre le bien-parâître et le bien-penser, par suite, le bien-écrire. Les deux auteurs nourrissent des soupçons au sujet des

⁵⁴ H. Broch, *Les Somnambules*, Gallimard « Imaginaire », 1990 (1^e éd. 1931).

motivations de cette classe de « génie » – le génie étant devenu à la mode⁵⁵ : « je cherchais vaguement les lois de cet empire, écrit le narrateur à l'adresse de Teste. La nécessité d'amuser ; le besoin de vivre ; le désir de survivre ; le plaisir d'étonner, de choquer, de gourmander, d'enseigner, de mépriser ; l'aiguillon de la jalousie, menaient, irritaient, échauffaient, expliquaient cet Enfer » (MT, 92). Et nous retrouvons là les ingrédients mondains des réunions de l'Action Parallèle, les intrigues amoureuses (Diotime et Arnheim, Rachel et Soliman), les luttes d'influence, toute chose fort éloignée de l'impératif premier de célébrer le jubilé de l'Empereur en promouvant de belles et grandes idées.

Il n'est qu'un nom pour désigner le monstre des temps présents, ce virus sournois et si difficile à combattre : la *Bêtise*. Déjà épinglée par Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues* notamment, « l'ordinaire bêtise intellectuelle » (HSQ I, 51) est alors devenue, selon Kundera, une « dimension inséparable de l'existence humaine » (MK, 191). Pour Musil, c'est plus que cela : la bêtise est l'une des trois figures de « l'universellement humain, ce qui leur est commun à tous » (HSQ I, 220). Ulrich lutte contre elle, à travers cette espèce de miroir déformant que lui présente son double « antagoniste » Arnheim, « le type de l'homme de grand format et des plus hautes sphères »⁵⁶ ; Monsieur Teste l'abhorre, allant jusqu'à assumer une position radicale : « Je ne suis pas bête parce que toutes les fois que je me trouve bête, je me nie – je me tue » (MT, 74). Les entreprises de Musil et Valéry sont donc, peut-être même en première instance, un combat épique, quoique laborieux, contre tout ce qui, de près ou de loin, s'apparente à la bêtise, à la stupidité, à l'infamale sottise humaine. *L'Homme sans qualités*, « livre intellectuel », se demandant bien ce qu'il est « arrivé à l'intelligence »⁵⁷ ; *La Soirée* annonce la couleur dès la première phrase du récit, par un euphémisme qui ne trompe personne : « la bêtise n'est pas mon fort » (MT, 15).

Son sens diffère légèrement de celui que lui donnait Flaubert, ou plutôt, il se renforce et s'élargit en même temps : ce n'est pas seulement le règne des opinions au milieu desquelles on ne sait plus qui a raison ou qui a tort ; cela devient l'empire des particularismes élevés au rang de vérités éternelles et de toute-puissance humaine. Lutter contre la bêtise revient donc à valoriser le général, et c'est la raison pour laquelle nous avons parlé d'un défi de la généralité réunissant les trois auteurs – Calvino ne se prononçant pas explicitement sur ce point, mais il n'en reste pas moins l'un des défenseurs d'une littérature intellectuelle. Ainsi pouvons-nous

⁵⁵ Nous penserons évidemment à tous les chapitres et études que Musil consacre au génie, au problème de la « génialité », étant supposé que même un cheval de course peut être qualifié de génial !

⁵⁶ R. Musil, Interview de 1926 : Musil explique l'opposition Ulrich-Arnheim qui structure son roman.

⁵⁷ J.P. Maurel, Présentation de *HSQ I*.

comprendre la note de Teste : « La bêtise de tout se fait sentir. Bêtise, c'est-à-dire particularité opposée à la généralité. 'Plus petit que' devient le signe terrible de l'esprit » (MT, 116). Et c'est également cette correspondance de notions qui fonde la critique musilienne du mauvais journaliste, alors comparé au mauvais poète et à l'idiot. L'argument de l'auteur est fort intéressant, s'articulant à partir du simple constat de l'usage si répandu de « cette inébranlable conjonction *et* ». Celle-ci n'est certainement pas « une conjonction épique », encore moins le signe avant-coureur d'un nouvel « Homère de notre temps » ; elle est bien plutôt la trace vive d'« un *état d'esprit que n'organise aucune notion générale*, que ne décantent ni *distinctions*, ni *abstractions* ; un état d'esprit ressortissant à une forme inférieure d'assemblage et qui ne se manifeste jamais mieux que dans l'usage exclusif de la conjonction de coordination élémentaire, de ce malheureux *et* tenant lieu, pour le *faible d'esprit*, de relations plus complexes. Or, on peut affirmer que le monde lui-même, en dépit de la masse d'esprit qu'il contient, se trouve dans un état de ce genre, analogue à l'imbécillité »⁵⁸. Voilà ! Tout est dit ; le reproche est sans appel.

En rester au particulier, ce serait abandonner le récit à l'insensé, au désordonné, au sot. Par voie de conséquence, faire du personnage une « personnalité » (HSQ II, 333), tels Hagauer ou le professeur Lindner, hommes ridiculisés par Musil, provoquerait le même type de catastrophe. « Vouloir avoir de l'âme » (HSQ II, 750) tient également du crétinisme moral, de même que cette erreur tragique de faire du sentiment une « affaire privée ». Tout se rejoint : pensant que le sentiment est personnel et qu'il constitue en quelque sorte la charpente intime de l'individu, l'homme sépare alors « l'ordre légal de la concession accordée à la personne », et ainsi, « ce qui est rationalisé de ce qui passe pour irrationnel » (HSQ II, 422-423). Est donc renvoyé à du particulier tout un pan de l'activité de l'entendement, et par là, l'intellect lui-même. La bêtise, qu'elle prenne la forme de l'orgueil démesuré ou du sentimentalisme déplacé, a toujours trait au particulier et au subjectif.

Mais ce qui vient nourrir d'une certaine manière l'intrigue et ses rebondissements, c'est son aspect polymorphe et dissimulé : en effet, si la bêtise, « vue du dedans, ne ressemblait pas à s'y méprendre au talent, si, vue du dehors, elle n'avait pas toutes les apparences du progrès, du génie, de l'espoir et de l'amélioration, personne ne voudrait être bête et il n'y aurait pas de bêtise. A tout le moins serait-il aisé de la combattre. Le malheur est

⁵⁸ R. Musil, *HSQ II*, p.412-413 – c'est moi qui souligne.

qu'elle ait quelque chose d'extraordinairement naturel et convaincant»⁵⁹. Entre crise européenne des valeurs et stupidité ambiante, il devient presque attendu que le petit monde des écrivains s'en trouve atteint.

3. crise du Roman et du monde des Lettres – Sorte de mise en abîme et terreau d'interrogations sur le rôle de la littérature, *Monsieur Teste* et *L'Homme sans qualités* dessinent un portrait peu flatteur des écrivains de leur temps. Le principal fait qui leur est reproché s'appuie en quelque sorte sur la définition de la bêtise telle que nous l'avons précédemment mise au jour : les gens de Lettres ne sont que des « amours-propres qui [se] comparent » (MT, 82). Ils produisent une littérature du Moi, incarnant par là l'idée de stupidité comme particularité de la personne. Ce « peuple d'uniques » (MT, 83), de fanfarons de Salon, est clairement discrédité par l'auteur, qui fustige précisément le caractère autobiographique, voire égotiste de leurs écrits : « si vous doutez, se permet-il d'insister, cherchez donc à quoi tend un travail qui doit ne pouvoir absolument être fait que par un individu déterminé, et qui dépend de la particularité des hommes ? » (MT, 83). Bâtir son œuvre sur l'illusion d'un *Self* reconnaissable, et le revendiquer haut et fort, revient à considérer l'opinion comme la pierre de touche littéraire⁶⁰. Sottises !

Le reproche de Musil tient davantage, pour sa part, à l'existence mondaine de celui qu'il nomme le « Grand-écrivain » (HSQ I, Ch.95-96). Les mots de Musil sont encore si actuels – quoique ceux de Valéry aussi –, décrivant avec ironie et avec un certain plaisir, l'insipide « train-train » de l'homme de Lettres en place : « le moins que l'on exige d'un Grand-écrivain, raille-t-il, est donc de posséder une voiture. Il doit voyager beaucoup, être reçu par les ministres, faire des conférences, donner aux maîtres de l'opinion publique l'impression qu'il représente une force de la conscience à ne pas sous-estimer ; il est le chargé d'affaires de l'intelligence nationale. [...] Le rôle du Grand-écrivain ne renvoie pas tant à une personne définie qu'il ne représente une figure sur l'échiquier social, soumise à la règle du jeu et aux obligations que l'époque a créées ». Affligeante perte de la souveraineté littéraire ! C'est ainsi que « dans le monde intellectuel, le Grand-écrivain a succédé au prince de l'esprit

⁵⁹ R. Musil, *HSQ I*, p.73-74 ; l'ambivalence de la société des savants, telle qu'elle est approchée dans *HSQ I*, Ch.72, montre toute la difficulté à tenir un discours clair sur la bêtise, comme le souligne aussi la conférence de Musil, *De la bêtise* (Allia, 2006), prononcée en 1937 ; la sottise peut avoir une certaine valeur positive, eu égard à certains passages des écrits de Valéry, mais elle n'a alors pas le même sens que la bêtise ici critiquée. Voir notamment « Mauvaise pensées et autres », *Œ II*, p.873 : « Qu'est-ce qu'un sot ? – Peut-être ce n'est qu'un esprit peu exigeant, qui se contente de peu. Un sot serait-il un sage ? ».

⁶⁰ Pour une analyse rigoureuse de la position de Valéry concernant le rapport de l'auteur à son œuvre, voir notamment « Un portrait sans nom », in *Valéry devant la littérature, Mesure de la limite*, M. Jarrety, PUF, 1991.

comme les riches aux princes dans le monde politique ». Le monde des Belles Lettres se corrompt au contact du commerce, comme l'idéalisme ; ce sont l'argent, l'industrie, les biens matériels et effectifs qui mènent la danse, et la situation ne va pas en s'améliorant, puisqu'il faut avouer « que la sagesse du siècle coïncide effectivement avec celle d'Arnheim ».

Est-ce parce que les conditions de vie sociale de l'écrivain sont perverties que le genre romanesque se porte mal ? Ou les productions sont-elles jugées mauvaises en soi ? En tout cas, la position de Musil est fort significative : « il faut que je n'oublie pas, note-t-il dans son *Journal*, combien insuffisante intellectuellement m'est apparue toute la littérature d'aujourd'hui » (Jx I, C.5, 228). Ulrich critique le style publicitaire, lui trouvant des parentés avec « ces tournures consacrées auxquelles recourent, dans les situations critiques, les personnages des romans en vogue » (HSQ II, 237), exprimant par là une faiblesse manifeste des ouvrages de son époque.

Mais surtout, il lui semble tout à fait discutable de considérer que le rôle de la littérature est de « faire sentir » ; attente fréquente de la part des lecteurs, elle se fonde sur l'idée que « l'art doit émouvoir, bouleverser, recréer, surprendre l'homme, lui faire flairer de nobles pensées ou, en un mot, lui faire vraiment 'vivre' quelque chose ; l'art doit être 'vivant', doit être une 'expérience vécue' » (HSQ II, 241). Ulrich ne condamne pas totalement cette définition⁶¹, mais sent que quelque chose « coince », et qui aurait à voir, encore une fois, avec le fait que le sentiment, ou les sensations, ne doivent pas être considérés comme personnels. Musil, par l'intermédiaire de son personnage, vise « l'éternelle instantanéité de la littérature », ou son « actualité vaine », en tant qu'elle fonde le désir de faire sentir, sur le récit de sa propre vie. En effet, ce désir, « commun à toutes les institutions au service du cœur », aboutit alors « à rabaisser le rang et l'essence des sentiments au profit de leur apparition personnelle, et conduisent finalement à cette platitude, à cet arrêt de l'évolution, à cette insignifiance totale dont nous ne manquons pas d'exemples généraux » (HSQ II, 242). Nous retrouvons donc là la critique valéryenne d'une littérature saturée du Moi des auteurs, reposant sur l'éloge des amours-propres et sur l'illusion tenace que « l'éternité recommence avec chaque *personnalité* ! ».

⁶¹ R. Musil, *Jx*, C.8, p.467 : l'auteur, arguant que les personnages fondent les situations, estime qu'ils deviennent mémorables dans des situations qui permettent au lecteur « de désirer, de rêver, d'avoir peur, etc. ». Ainsi, ce n'est pas l'art comme vecteur d'émotions qui est ici sujet de débat, mais l'art comme *relata* d'expériences personnelles, elles-mêmes vecteurs d'émotions.

Le désespoir de Valéry face à la situation du roman dans cette période l'amènera à penser que la fin de ce genre, et de la littérature toute entière, est proche⁶². L'écrivain-narrateur de la « Lettre » dévalue en effet la production de son temps, usant d'un argument proche de celui que nous avons décelé chez Musil, à savoir, son manque de rigueur intellectuelle : « rien ne m'attire davantage, avoue-t-il, que la clarté. Hélas, ami de moi ! je vous assure que je n'en trouve presque point. [...] Oui, la clarté pour moi est si peu commune que je n'en vois sur toute l'étendue du monde, – et singulièrement du monde pensant et écrivant, – que dans la proportion du diamant à la masse de la planète » (MT, 88). Nous pouvons dès lors estimer qu'une conception de la littérature, « un motif d'adhésion général » relie les trois auteurs de notre présente étude : « une idée de la littérature comme monde construit et régi par l'intellect ».

C'est ici Calvino qui nous met sur la voie d'une tendance minoritaire de la production littéraire⁶³, suivie par Valéry et Musil, une « idée à contre-courant par rapport à la direction principale de la littérature mondiale de notre siècle, qui tend au contraire vers le sens opposé, c'est-à-dire qui veut nous donner l'équivalent de la somme magnétique de l'existence [...] ». Calvino élève Valéry, le « Valéry prosateur et penseur », au rang de « partisan le plus illustre » de la piste la moins empruntée par les écrivains : celle qui « mise sur une revanche de l'ordre mental sur le chaos du monde ». L'intellect est bel et bien au centre du monde littéraire, comme instrument et mesure de ses ouvrages.

Sans doute cela explique-t-il la position de Valéry concernant la psychologie des personnages dans le roman réaliste du XIXe siècle ; il écrit, dans *Tel Quel I*, ce fameux passage : « SUPERSTITIONS LITTÉRAIRES – J'appelle ainsi toutes les croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. / Ainsi existence en psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles » (CE II, 569). Clarté, modestie, reconnaissance de la facticité de l'écrire et du travail requis, sont autant de repères permettant de porter un jugement désolé et désolant sur les créations de leur temps. Mais est-ce la fin du roman, comme il se pourrait que ce fût la fin d'une époque, sans espoir d'amélioration ?

4. L'optimisme et l'élan créateur – Homme de Lettres lui-même, fréquentant les cercles littéraires parisiens, correspondant de Gide notamment, Valéry semble définir son

⁶² P. Valéry, « La crise de l'esprit », *art. cit.*, p.14 : « Les circonstances qui enverraient les œuvres de Keats et celles de Baudelaire rejoindre celles de Ménandre ne sont plus du tout inconcevables : elles sont dans les journaux ». Nous comprendrons que la littérature ne devient qu'un tas de citations commodes, pervertissant sa véritable nature.

⁶³ I. Calvino, « Jorge Luis Borges », in *Pourquoi lire les classiques*, Seuil « Points », 1984, p.201.

projet littéraire en rapport direct avec l'actualité de son époque – ce qui n'est pas le cas de Musil, peu familier des écrivains de Vienne, et vivant par la suite en exil – et, le plus souvent, en opposition à elle. Le narrateur de la « Lettre », après avoir hideusement dépeint les « Hommes de pensée » et leur vaine vanité, écrit : « Je m'y suis vu moi-même ». Moment décisif, sorte d'acmé dramatique, ce double fictif fort proche de Valéry à bien des égards, semble devoir choisir là quel genre d'écrivain il désire être, et donc d'une certaine manière, s'il y croit encore ou s'il signe la fin de la possibilité romanesque. « Je me suis donc aperçu, quoique rarement, et sous un autre visage », tente-t-il de préciser, avant de mettre au jour le dilemme : « du fantôme ou de moi, il me semblait que l'un de nous deux dût *s'évanouir* » (MT, 92-93). Difficile d'interpréter cette formule avec certitude – le « fantôme » fait-il référence aux idoles littéraires que Valéry combat, aux *flatus vocis* dont le pseudo-intellectualisme est saturé, ou à l'Autre de l'auteur, ce Je qui se fait personnage en même temps que prête-voix du créateur, sans égotisme malhonnête ? En tout cas, Valéry, conservant avec Teste la figure maîtresse du roman, le personnage (un nom, des gestes, même des habitudes !), semble avoir opté pour la poursuite du genre, tout en le questionnant sans relâche, en étudiant ses limites, en l'infléchissant vers un primat de la forme, du langage pur, de la conscience⁶⁴.

Il serait incorrect de voir en Valéry le « liquidateur » du récit traditionnel ; certes, ses relations avec le genre sont particulièrement houleuses, mais il reste, selon Calvino, un « critique plus ouvert que tout autre aux romans, précisément parce qu'il les définissait dans leur spécificité romanesque » (LA, 187). Sans doute son obsession de la composition, guidée en partie par son attrait pour les contes⁶⁵, a-t-elle plu à Calvino, adepte de la forme brève. En tout cas, nous adhérons plus aisément à l'interprétation calvinienne, qu'à celle de D. Oster, voyant dans les écrits de Valéry l'expression claire de ce qu'il nomme la « crise de la modernité » : Valéry ou la naissance du modernisme, certes, mais déjà s'esquissent d'autres problématiques que celles de ce « modernisme titularisé », tel que le définit Kundera⁶⁶. Valéry

⁶⁴ Voir J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise*, PUN, 1992, p.36-38 : « la conscience ayant débusqué la convention, Valéry va créer en l'exigeant partout à travers des résistances arbitraires comme les règles de l'harmonie ». L'écrivain se bat contre l'inattention linguistique, ayant pour conséquence un langage vide et trompeur. Chopin explique par là l'usage des guillemets, marques de « cette vigilance qui protège Valéry contre les fantômes verbaux ».

⁶⁵ Voir notamment M. Jarrety, « la séduction du conte », *Valéry devant la littérature*, *op.cit.*, p.331-339.

⁶⁶ M. Kundera, *MK*, p.84-85 : ses caractéristiques sont notamment la destruction de la forme romanesque, de l'artifice du personnage, la séparation franche entre le roman moderne et le roman traditionnel, etc. Nous noterons que Kundera situe par ailleurs Musil par rapport au modernisme, écrivant qu'il est un « grand novateur, mais qui ne répondait pas à une image courante et conventionnelle du modernisme » ; comme les romanciers centre-européens, Musil répond à leurs tendances : « aversion pour le romantisme ; amour pour le roman pré-

cherche à débarrasser la forme romanesque de ses artifices, et éreinte la figure du personnage, mais il continue cependant à proposer et à expérimenter d'autres façons de faire, qui ne détruisent pas totalement le passé – en comparaison de ce que le Nouveau Roman a pu avoir de radical.

Ainsi, il ne se définit pas uniquement en rupture avec ce qui a été écrit auparavant, puisqu'il revendique des héritages multiples, tels que Poe, Mallarmé, Voltaire, Descartes, même Stendhal, et tant d'autres, écrivains ou philosophes appréciés pour leur talent narratif. La dynamique littéraire de Valéry apparaît donc possiblement atemporelle ; son exhortation pour un monde nouveau pourrait s'appliquer de manière métaphorique au genre romanesque : il ne faut pas chercher à reconstruire sur des ruines, mais « il s'agit d'essayer de concevoir une ère toute nouvelle » (CE II, 1158), quelque chose qui n'étouffe pas sous les manquements des œuvres antérieures ou présentes. M. Blanchot développe également l'idée d'une possibilité de renverser les faiblesses actuelles en nouveautés fécondes : « œuvres de la fin du monde [de la fin d'un monde ?], art qui trouve son commencement là où il n'y a plus d'art et où ses conditions manquent »⁶⁷, roman naissant du non-roman, d'une sortie du roman – d'emprunts à d'autres genres –, les trois auteurs sont loin de signer la défaite de *la* forme narrative.

Il existe aussi chez Musil une forme d'optimisme étrangement juste : jamais la terre, lui semble-t-il, « ne fut dans un état aussi intéressant » (HSQ I, 20), et même, l'époque lui paraît « favorable à la conquête d'une expérience », enfin sortie de « quelques millénaires d'inutiles tournages en rond » (HSQ II, 604). L'Action Parallèle est à l'image de cet élan salvateur, incarnant, malgré les frasques répétées dont la culture fait l'objet, l'espoir de l'avènement d'un « esprit nouveau »⁶⁸. Comme le dit D. Dawlianidse, Musil fut l'un des rares, face à la crise, à refuser l'abandon, ressentant « que la réalité totalement nouvelle qui avait été engendrée par les bouleversements sociopolitiques et par le développement foudroyant des sciences et de la technique, constituait un défi que la littérature devait relever »⁶⁹. On pouvait ou bien renoncer, ou bien « il fallait tenter de trouver un langage nouveau adapté à l'époque moderne ». L'écrivain explique ainsi que « l'état actuel de l'esprit n'est pas synonyme de

balzacien et pour l'esprit libertin ; méfiance à l'égard de l'Histoire et de l'exaltation de l'avenir ; modernisme en-dehors des illusions de l'avant-garde ». Y aurait-il là également une place pour Valéry ?

⁶⁷ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, *op.cit.*, p.147.

⁶⁸ Le moment est, à proprement parler, critique ; Musil note dans ses *Jx I*, C.8., p.453 : « Signature de l'époque. L'homme moyen déchiré jusqu'aux tréfonds de lui-même. [...] S'il ne sort pas de là un homme nouveau, l'espoir devra être abandonné pour longtemps ». L'intelligence, en sursis, vit sa dernière chance... L'avons-nous sauvé, au XXI^e siècle ?...

⁶⁹ D. Dawlianidse, « Transformation de la réalité poétique », *Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, p.203.

décadence, mais de transition qui reste à s’accomplir », et c’est pourquoi il est important de considérer « le problème du temps comme un problème nouveau et non comme une solution avortée »⁷⁰. La renaissance ne viendra pas s’imposer de l’extérieur, mais prend bel et bien sa source dans un état d’esprit nouveau, et c’est sans doute la raison pour laquelle l’enjeu majeur de la littérature à venir est l’intelligence.

L’un des points de convergence des trois auteurs de ce travail est bien le refus de s’abandonner « aux facilités ou aux faux-semblants qu’autorisent les ressources du genre narratif »⁷¹. Musil voudrait « être un écrivain qui n’en est pas un », exprimant ainsi son intérêt pour des domaines habituellement considérés comme distincts de la littérature, et pourtant constitutifs de celle-ci – les mathématiques, les techniques, la philosophie, intérêts partagés par Calvino et Valéry. La littérature conjugue, ou doit conjuguer, les champs de la science, de la pensée et du sentiment. Mais à la différence des deux autres, Musil ne s’engage pas dans des recherches purement formelles, gardant une certaine tendresse pour la narration classique, ou plutôt, ne baignant pas dans un vaste savoir de l’histoire de la littérature. Son travail est plutôt tourné vers les fondements ontologiques de la représentation du monde, qui sont la cause des choix narratifs des romanciers.

C’est pourquoi, comme l’écrit très justement J.P. Cometti, « il devait faire appel à une autre idée de la réalité différente de l’image illusoirement stable que nous en avons »⁷². Ainsi, d’une confrontation directe aux problèmes que le genre romanesque connaît à leur époque, les auteurs glissent vers une requalification positive du rôle éminent de la littérature. Si Calvino ne s’exprime pas en négatif sur la production de ses contemporains, c’est sans doute parce qu’il se montre confiant quant aux ressources de la littérature. Citant Musil et Valéry à l’occasion de ses *Leçons Américaines* sur les valeurs littéraires pour le prochain millénaire, il semble s’appuyer sans faillir sur les possibilités inépuisables qu’offre le roman, et que tous trois, chacun à leur façon, ont su mettre à profit.

Il est clair que, pour comprendre les personnages de Teste et Ulrich, nous ne pouvons faire l’impasse sur l’état du milieu intellectuel au moment de leur création. Aux vices des penseurs reconnus et à la Bêtise qui corrompt peu à peu la civilisation entière, Musil et Valéry opposent une confiance prégnante et jusqu’à une célébration de la puissance de l’esprit par

⁷⁰ R. Musil, « L’homme allemand en tant que symptôme », *Les Cahiers de l’Herne*, *op.cit.*, p.58.

⁷¹ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l’alternative romanesque*, PUF, « perspectives critiques », 1985, p.8 – la citation de Musil qui suit est citée par Cometti dans ce passage.

⁷² J.P. Cometti, *Ibid.*, p.9.

l'intermédiaire de leurs créatures. Mais encore une fois, celles-ci ne sont pas tant caractérisées par les seuls traits spirituels de leur temps, que porteuses de toute une démarche intellectuelle et littéraire. Palomar en est peut-être l'expression paradigmatique : il médite sur tout, n'importe où, et à n'importe quel moment. Les personnages se révèlent donc être des choses pensantes, les motifs variés d'une « race de conquérants intellectuels » en chemin dans « les vallées de l'abondance spirituelle » (HSQ I, 58).

Notre première interrogation consistait à savoir si les trois personnages étaient ou non soumis à des caractéristiques singularisantes, et si nous devions alors les considérer selon les critères classiques de la notion même de « personnage ». Si les traits biographiques ou sociologiques ne semblent pas constituer substantiellement les figures de Teste, Ulrich et Palomar, les traits intellectuels, en revanche, nous engagent à les définir à travers leurs propriétés mentales. L'ancrage spatio-temporel apparaît bien insuffisant, tant le processus de généralisation agit puissamment – départicularisation du lieu et du moment⁷³. Musil précise qu'Ulrich « décrit son monde selon une dimension universelle », et en vient même à voir l'époque comme un « prétexte » permettant de « soulever la question du sens de l'existence de l'homme moderne »⁷⁴. Il est évident que les intentions des trois auteurs, aussi distinctes fussent-elles les unes des autres, n'en restent pas moins profondément différentes de celles qui ont débouché sur l'apogée du personnage comme individu singulier ; point de roman de mœurs, encore moins de caractères, pas non plus de récits d'aventures personnelles.

Cependant, la figure du personnage continue à subsister, non plus véritablement comme héros ou anti-héros, mais plutôt comme une sorte d'« héroïsme de la conscience »⁷⁵, d'esprit fait héros, d'« Hercule espritel » (E II, 449), selon le mot de Valéry. Et d'ailleurs comment pourrions-nous encore prendre au sérieux, en toute candeur, les déterminismes de l'Histoire, à l'heure de la Relativité ?...

Le processus d'effacement des qualités est déjà bien entamé ; ce qui était tenu pour un fait établi – la fiche signalétique – est désormais relégué au rang de hasard : « car l'habitant d'un pays, explique Musil, a toujours au moins neuf caractères » (professionnel, de classe, sexuel, national, politique, géographique, conscient, inconscient, « et peut-être même encore

⁷³ Voir notamment les réflexions de Musil concernant la ville de B..., paradigme de la ville cacanienne, européenne – *HSQ II*, Ch.68 et p.1064 : « On pourrait remplacer B... par la Cacanité toute entière, mais en Cacanité, B... était un centre privilégié ».

⁷⁴ R. Musil, *CV établi par lui-même*, 1938, *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.28.

⁷⁵ Voir P. Glaudes et Y. Reuter, *Le personnage*, op.cit., Ch.1, III, 3.

un caractère privé », mais n'exagérons pas). Et Musil ajoute aussitôt : « il les réunit dans sa personne, mais s'en trouve dissocié ». La révélation d'un « dixième caractère » vient remettre en cause leur effectivité : n'étant « rien d'autre que l'imagination d'espaces non encore remplis », il « donne à l'homme toutes les libertés, sauf une : celle de prendre au sérieux ce que font ses autres caractères ». Le dixième caractère, indépendant, semble se fonder sur une réalité bien plus vaste, bien plus générale que ce que nous pourrions appeler notre réalité personnelle ; c'est « un espace invisible et vide dans lequel la réalité se dresse comme une petite ville de jeu de construction abandonnée par l'imagination » (HSQ I, 42-43). Dès lors, une construction sincère du personnage requiert une représentation correcte du réel, et donc, en premier lieu, une visite minutieuse du côté de la Réalité.

II. Analyse ontologique de l'homme et du monde

Si la Bêtise est l'expression du particulier, elle est aussi, assez fréquemment, associée à l'idée d'« intelligence de la réalité » (HSQ I, 214). Il est désormais urgent de proposer une vision plus juste du réel, afin que les hommes à qualités ne puissent plus se revendiquer de son autorité, et que le roman ne suive pas les traits illusoire de son ancien visage. A la différence des personnages de Dostoïevski ou de Kafka, pourtant eux aussi objets d'une dynamique de désincarnation, les personnages de Valéry, Calvino et Musil vont donc rejeter l'idée d'un point de vue singulier sur les choses⁷⁶. Il faudrait être capable de tout voir, ou du moins, d'aller au plus général, sans doute parce que, comme le dit Valéry, « le propre de ce qui est vraiment général est d'être fécond »⁷⁷.

« Monsieur le vivisecteur, c'est moi », écrit Musil au début de son *Journal*, ou plutôt de son « Nocturnal » (Jx I, C.4). Le thème du regard, aiguë, chercheur, aux aguets, prend alors une place capitale dans la « vie » des personnages, leur mode d'être. Observation plurielle, profonde, biaisée, de l'homme et du monde, les points de vue se multiplient au fil du récit, pour tenter de retrouver l'intégralité de l'Être. Le changement, le mouvement, l'instabilité, le hasard, l'indénombrable diversité des choses, et donc l'insignifiance de ce qui est seulement effectif, sont autant de concepts-clé émergeant de l'analyse ontologique du réel.

⁷⁶ Voir N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op.cit. « De Dostoïevski à Kafka », 1947 ; voir également M. Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski*, Seuil « Points », 1970, p.87 : « Le héros intéresse Dostoïevski, non pas en tant que phénomène dans la réalité, possédant des traits caractérologiques et sociologiques nettement définis, ni en tant qu'image déterminée [...] ; le héros intéresse Dostoïevski comme *point de vue particulier sur le monde et sur lui-même*, comme la position de l'homme cherchant sa raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne ».

⁷⁷ P. Valéry, *Œ I*, 1442, cité par G. Genette, *art.cit.*, p.262.

Il s'agira de représenter formellement deux nouvelles définitions de fond : il n'y a pas une, mais des réalités, tout comme il n'y a pas une, mais des identités, pas un, mais des « moi » qui « cohabitent » (P, 22).

L'une des originalités propres au trio est certainement le fait que le roman se fonde sur une réflexion métaphysique ; les auteurs interrogent l'Être sans passer par une quiddité médiane, cherchant à exprimer, non pas l'existence, encore moins une parcelle de l'existence – une tranche de vie –, mais la Réalité. Le cadre narratologique s'en trouve considérablement élargi. Le personnage subit également des modifications : devant refléter les contingences de l'être-au-monde, il ne peut plus être simplement acteur d'une vie singulière. Il ne faudrait cependant pas confondre visée généralisante et visée universelle, même si, évidemment, les différences ne sont que de degré. L'intention de Valéry, Musil et Calvino n'est pas à proprement parler de créer des personnages universels ; les auteurs cherchent davantage à proposer une figure qui puisse tendre vers le général, parce qu'indéterminée, c'est-à-dire prise dans un discours sur l'Être, et non pas sur tel être en particulier.

A. Observer indirectement

Les personnages sont l'instrument à travers lequel le monde va être perçu, observé, puis, peu à peu, mis en mots. Quelle est la nature de ce « regard étrange » (CE II, 699), qui ne verrait pas simplement les choses alentour, mais presque comme leur essence, et non pas simplement ce qui existe, mais aussi quelque chose de l'envers du décor, ce qui n'est pas directement visible ? Regard neutre, oblique, pénétrant, regard du penseur, d'un « homme qui ne reconnaît pas, [...] œil qui se sent frontière entre l'être et le non-être ». Il s'agit d'appréhender le monde, non pas sous l'angle d'un individu ni d'une époque, mais « sous un certain angle de vue d'où puissent sortir des signes qui aient du sens »⁷⁸. Voir sans acquis, tel est l'enjeu, voir sans s'appuyer sur un Moi devenu si hasardeux, si fissuré, si partiel.

1. l'importance du regard – Signe évident de la place centrale accordée à ce qui a trait à la vue, les premières apparitions de chaque personnage mettent en scène un homme en train de regarder, ou d'être regardé. Ainsi en est-il de la posture originelle de Palomar : il « se tient debout et regarde une vague », ou plus précisément, il ne fait pas que la « contempler », il « veut la regarder et la regarde » (P, 11). Cela procède donc d'un choix, d'une volonté

⁷⁸ I. Calvino, « Le communiste pourfendu », 1960, in *Ermite à Paris*, p.30.

active qui implique l'être même du personnage – il n'est pas anodin que Palomar porte « le même nom qu'un célèbre observatoire » (P, 54).

De la même manière, la première fois qu'Ulrich se manifeste dans le récit, c'est lorsque, « debout derrière l'une des fenêtres, il regardait la rue brunâtre [...] » (HSQ I, 15). Le faire des personnages se définit ainsi par cet acte du voir ; Musil multiplie alors les occurrences d'un lexique de la vision : « le filet du regard », ces choses qui « attirent l'œil, le retiennent et le relâchent, [...] contraignent l'attention à s'appuyer sur elles, à s'en détacher pour sauter sur la suivante et se jeter à ses troussees ». Ulrich aimerait pouvoir « mesurer les sauts de l'attention, l'activité des muscles oculaires, les oscillations pendulaires de l'âme et tous les efforts qu'un homme doit faire pour se maintenir debout dans le flots de la rue ».

Enfin, en ce qui concerne Monsieur Teste, celui-ci est d'abord objet de l'observation du narrateur avant d'être véritablement plongé dans une scrutation du monde. Etudiant ses « yeux » en premier, le narrateur se demande « s'il se sentait observé » et raconte : « je détournais vivement mon regard du sien, pour surprendre le sien me suivre » (MT, 18). Sorte de mise en abîme, jeux de regards en chassé-croisé, le processus descriptif esquisserait déjà ici l'idée d'un regard qui va-et-vient entre différents points de vue, entre le dehors et le dedans des choses. Teste, « homme de l'attention », et même d'une « attention suprême » (MT, 33), la porte sur « la salle » du théâtre, les « figures » (MT, 24-26), puis progressivement, et seulement, sur « les limites, ou des choses, ou de la vue » (MT, 62), en d'autres termes, sur la conscience réflexive – comme l'exprime l'étymologie de son nom, « *Conscious – Teste, testis* » (MT, 115).

Car enfin, outre ces similitudes notables, chaque personnage n'en décline pas moins le thème à sa manière. Ulrich, d'abord, s'il regarde la rue, cherche surtout à calculer, à « mesurer », à apprécier ce qu'il voit. Dès lors, son mode d'être s'infléchit du côté de la science, de la technique, dès les premières lignes du récit.

Les cas de Palomar et Teste semblent, pour leur part, fonctionner comme un couple de contraires, ou plutôt, comme les deux côtés d'une même notion – introspection, et « extraspection », si l'on nous permet ce néologisme. Calvino, les comparant, estime que leur parenté n'est que de surface, parce que « Teste est l'esprit à l'état pur, tandis que Palomar est tout entier dans les choses qu'il voit. [...] Son rêve, poursuit l'auteur, est de s'annuler soi-même en tant que sujet pour être l'instrument à travers lequel le monde regarde le monde »⁷⁹.

⁷⁹ I. Calvino, Interview de 1985, *op.cit.*

En fait, *Palomar* est constitutivement, intimement lié au thème du regard ; il est le récit même des « aventures et des mésaventures d'un regard » (P, 3). Dans la section « Le monde regarde le monde », se précise le rapport entre le personnage – son être et son faire – et le genre d'attention qu'il pose sur le monde : Palomar, myope, astigmat, « distrait » et « introverti », n'est pas exactement un « observateur » tel qu'on « définit habituellement ce type humain ». Il serait préférable de le décrire plus subtilement : « Il lui est pourtant arrivé que certaines choses – un mur de pierre, un coquillage vide, une feuille, une thière – requièrent de lui une attention prolongée et minutieuse, en se présentant à ses yeux : il se met à les observer presque sans s'en rendre compte, son regard commence à les parcourir dans tous leurs détails et il n'arrive plus à se détacher d'eux ». Il sait que « le monde lui dévoilera une richesse infinie de choses à regarder », à cette seule condition qu'il sélectionne les objets de son attention ; il doit donc, à chaque fois, « affronter des problèmes de choix, d'exclusion, des hiérarchies de préférence ». Mais ce qui paraît guider sa décision, reste bel et bien sa volonté de regarder « les choses du dehors et non du dedans » (P, 147-148). Les difficultés qu'il rencontre sont nettement plus concrètes, matérielles, que celles qui freinent les élans plus abstraits de Teste – quoique les incertitudes de Palomar soient aussi parfois de l'ordre de la logique. Problèmes de lunettes, de télescope, de lumière, de carte, de mauvaise vue, problèmes liés au point d'observation approprié, Palomar n'a pas la tâche facile, et sa volonté d'observer les étoiles et les planètes ne suffit pas à faire réussir l'entreprise.

Si le personnage de Calvino semble tout entier voué à observer le monde⁸⁰, celui de Valéry, quoique davantage tourné vers lui-même, n'en demeure pas moins un « explorateur effréné » (MT, 62), et même un « observateur 'éternel' » (MT, 115). Valéry aurait donc véritablement fait de sa créature le représentant d'un certain type de voir : « M. Teste est le témoin », écrit-il, poursuivant ainsi : « Supposé l'œil – le voir opposé aux vues – toute vue étant payée par ce qui la détruit pour la conservation de la faculté de voir – et ne pouvant être que par *consommation de possible* et recharge. / De ceci, supposer un individu qui en soit comme l'allégorie et le héros » (MT, 115). La formule peut paraître obscure ; elle exprimerait l'idée que l'être de Teste est intrinsèquement lié à la vue : Teste est un œil, ou plutôt, il est

⁸⁰ L'ambition pédagogique, ainsi que narrative du roman, est claire : « le lecteur doit apprendre à regarder et à n'être jamais satisfait de ce qu'il a vu », I. Calvino, Interview de 1985, *art.cit.* ; par ailleurs, l'auteur explique, pour introduire la table des matières de *Palomar*, que, « le 1 correspond généralement à une expérience visuelle » de certaines formes de la nature, le 2 ajoute des éléments plus culturels « aux données visuelles », et le 3 « rend compte d'expériences de nature plus spéculatives ». Le thème du regard est donc nettement structural chez Calvino (Voir l'étymologie de l'adjectif « spéculatif », venant du verbe latin *speculari*, observer).

« celui qui est une réaction à un tel spectacle auquel il faut bien Quelqu'un » (MT, 117), dans une sorte de dynamique de réflexivité à la fois identitaire et narrative.

Quel type de voir est-ce précisément ? Celui de Palomar est une attention posée sur les choses extérieures dont il tente de saisir la complexité, celui d'Ulrich est plus détaché du concret, plus orienté vers l'aspect mathématique (au sens large) des objets ou des situations ; la vue de Teste est, pour sa part, « particulièrement personnelle et capable de généralisation » (MT, 62). Là encore, nous remarquons que ce qui ne peut être « porté au général » est dénué de tout intérêt. En fait, selon les dires de sa femme, Monsieur Teste fait de ses yeux « un usage étrange », qu'elle cherche et peine à définir, en tant qu'il est « à la fois *intérieur, particulier... et universel !!!* » (MT, 38). Intérieur, sans doute, au vu des retours sur soi auxquels son mari procède fréquemment ; particulier, eu égard à ses bizarreries réputées ; et universel, peut-être parce que ses yeux sont « un peu plus grands que tout ce qu'il y a de visible ». C'est pourquoi, note-t-elle, « on ne sait jamais s'il leur échappe quoi que ce soit, ou bien, si, au contraire, le monde entier ne leur est pas un simple détail de tout ce qu'ils voient, une mouche volante qui vous peut posséder, mais qui n'existe pas ». Et d'avouer au destinataire et ami de Teste : « Cher Monsieur, depuis que je suis mariée avec votre ami, jamais je n'ai pu m'assurer de ses regards. L'objet même qu'ils fixent est peut-être l'objet même que son esprit veut réduire à néant ». Les yeux du personnage de Valéry apparaissent donc comme un des éléments les plus significatifs de sa manière d'être au monde.

En somme, à l'instar de ses regards transcendants l'enveloppe manifeste des choses, ceux de Palomar et Ulrich sont assez proches, puisqu'ils ne s'arrêtent pas au monde apparent, comme le Nouveau Roman a pu le faire, décrivant chaque objet comme « quantitativement » ; ici, rien n'est projeté non plus sur l'objet observé, mais ce sont ses angles cachés, moins nets que les autres, qu'il s'agit de mettre en relief. Quoi de plus significatif dès lors, que de dire de leurs regards qu'ils sont pensés, et de leurs pensées, qu'elles sont observées, et même, de leurs réflexions, qu'elles sont spéculatives ? Le rapport de connivence entre la vue et les vues de l'esprit est déjà présent dans l'étymologie du terme « spéculation » – *speculari*, observer. Ainsi, Palomar, Teste et Ulrich, ne sont pas seulement en train de « voir », mais de « penser » (P, 45) les choses, non pas seulement en train de regarder, mais de réfléchir ce qu'ils pensent. N'en déplaise à ce même parallèle remarquable, entre la réflexion – abstraite, intérieure – et celle qui réfléchit la surface des choses, le reflet du monde sur le miroir de l'esprit.

2. l'œil qui enregistre : l'« être invisible » de l'auteur – Pas question de pervertir l'entreprise en se laissant aller à regarder les choses par nous-mêmes, entendons, à travers notre « propre moi », si partiel ! Il ne faut être « rien d'autre que la fenêtre à travers laquelle le monde regarde le monde » (P, 148). C'est pourquoi Palomar observe les tortues, les étourneaux, les jardins zen du Japon, « avec une attention froide », voulant voir « sans être vu » (P, 31-32). La neutralité du regard, cette vigilance impartiale, est assumée par Teste d'une façon assez comparable, à en croire ce fragment : « Parfois, écrit Valéry, c'est QUELQU'UN d'entièrement étranger au corps et à la sensibilité, aux intérêts de soi, qui prend la parole. / Il voit et qualifie froidement la vie, la mort, le danger, la passion, tout l'humain de l'être, – comme un autre, un témoin tout intelligence » (MT, 130). Ce n'est certainement pas « l'âme » qui perçoit, ou doit conduire l'exercice : « car ceci est comme au-delà de toute 'affectivité' ». En d'autres termes, l'œil testien est semblable à un « œil qui verrait ce qu'il voit, et n'y donne aucune valeur non chromatique », rien qui ne soit autre que de l'ordre des qualités quasi-physiques de la vision.

Pourrions-nous lire ce qui est en jeu ici comme une anticipation, ou une continuation, de la démarche analytique qui, dans les années 1960, a pu être empruntée par des écrivains tels que A. Robbe-Grillet ou, quoique différemment, G. Perec, s'en tenant exclusivement à l'aspect extérieur des choses, selon une objectivité poussée à l'extrême, presque médicale, aseptisée de tout ce qui, de près ou de loin, signifierait plus que ce qui se donne réellement sous – ou derrière – nos yeux ? Calvino rapproche son projet et le type de description qu'il présente dans *Palomar*, d'un autre écrivain connu pour ses exercices d'observation phénoménologique : F. Ponge⁸¹. Et effectivement, l'œil de Palomar, comme celui de Teste, ne font qu'enregistrer des données, juxtaposant tel et tel relevé jusqu'à former une représentation qui soit la moins imposante possible. Le personnage, dans cette optique, est bien un instrument, un *catalyseur de regards*, au sens de Musil, à savoir « quelque chose qui ne fournit aucune contribution matérielle, mais qui met en branle un processus » (HSQ I, 168). Mais il ne s'agit certainement pas d'en rester au phénomène ; il s'agit plutôt de se tenir au plus près de l'objet, pour en dévoiler toute la complexité, la multiplicité, la variabilité. La différence entre ces deux perspectives relèverait donc surtout de la manière dont chacun définit la réalité et ses composantes – et c'est là tout l'enjeu de la redéfinition en œuvre.

⁸¹ Nous penserons notamment à son recueil *Le Parti pris des choses* (1942) ; Calvino parle de Ponge, en même temps que de Lucrece d'ailleurs, dans les *Leçons Américaines*, en tant qu'il s'entraîne, comme eux, à « disposer les mots sur toute l'étendue des aspects du monde » (LA, 123).

Parce que les auteurs veulent, pour y parvenir, évacuer les particularités parasites des choses, celles-ci détournant l'attention de l'essentiel, l'observation doit dès lors être indépendante d'un point de vue singularisant. Il s'agit d'éloigner tout ce qui déforme, gauchit, ou oriente *a priori* le regard que nous portons sur le monde, afin de réduire au maximum les modifications que la vue fait subir à l'objet observé. Et en premier lieu, le regard de l'auteur lui-même – ce qui peut expliquer en partie la critique valéryenne de la littérature égotiste. Voilà pourquoi, « être invisible » est, selon Calvino, « la condition idéale de l'écrivain, proche de l'anonymat » : sans visage, sans présence, pour que « le monde qu'il représente occupe tout le tableau »⁸². Finalement, c'est le rêve d'être un écrivain sans qualités, travaillant depuis un lieu sans qualité, à l'instar de Musil choisissant pour écrire des « lieux impersonnels et anonymes »⁸³. De même que Calvino veut « ne pas avoir de fonction, ni jouer un quelconque rôle », Valéry cherche également à éliminer ses émotions de ses ouvrages : « je puis dire aussi, reformule-t-il, que je ne mettais rien au-dessus de la conscience »⁸⁴. Cette conscience de la conscience irait donc de pair avec cet effacement du moi de l'auteur, tout comme le projet d'écrire des romans de la généralité.

Calvino reprend en effet à son compte un fait qui aurait pu lui être objecté, à savoir que, « plus l'œuvre tend à multiplier les possibles [ce à quoi aspirent clairement les œuvres de ce corpus], plus elle s'éloigne de cet *unicum* qu'est le self, la sincérité intérieure, la découverte de sa vérité ». Outre l'argument de la relativité du moi – sur laquelle nous reviendrons largement par la suite –, Valéry et Musil s'unissent à Calvino pour revendiquer précisément « une œuvre conçue hors du self, qui nous permette d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas... » (LA, 193). Rendre invisible les singularités de l'auteur offre par conséquent les conditions de possibilités et de réussite, d'un discours général (il n'est qu'à voir l'absence ou la rareté des marqueurs d'énonciation dans les essais philosophiques, taisant le Je pensant pour n'exposer que la pensée elle-même). Ainsi pouvons-nous spécifier le rôle du moi écrivain : il sert seulement à ce que « le monde reçoive continuellement des nouvelles de l'existence du monde ; il est un instrument dont le monde

⁸² I. Calvino, *Ermite à Paris*, *op.cit.*, p.88, et 111 pour la suivante ; nous penserons au récent livre d'E. Faye, *L'Homme sans empreintes*, dans lequel un écrivain pousse à l'extrême la quête effrénée d'un auteur pour atteindre l'anonymat (Seuil, 2008).

⁸³ R. Musil, cité par J.P. Cometti, *L'Homme exact*, *op.cit.*, p.91 Cometti rappelle également, à ce propos, que Musil n'entretenait que peu de contacts avec les écrivains de son temps, devenant peu à peu marginal, et finissant sa vie en exil en Suisse.

⁸⁴ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op.cit.*, p.68.

dispose pour savoir s'il y est »⁸⁵. Pour Valéry, il sera davantage l'instrument dont l'homme dispose pour savoir ce qu'il est, et se délivrer de toute « marche » ou « trace » ou « poids particuliers », afin que ce qui se joue, « se joue sans habitude, sans origine et sans nom » (Œ II, 1390).

D'un côté, la neutralité de l'écrivain, de l'autre, celle du regard du personnage, Musil suit volontiers ces principes fondateurs. Ainsi explique-t-il que ce n'est pas son propre point de vue qui prime dans *L'Homme sans qualités* ; d'ailleurs, ni *Palomar*, ni *Monsieur Teste*, ne sont des romans dits « à thèses ». Il prend plutôt les choses, « ni de tous les côtés (ce qui est impossible dans un roman), ni d'un seul, mais de plusieurs côtés à la fois, divers et apparentés »⁸⁶. La pluralité des vues semble donc proposer une alternative contre le primat du *Self* de l'auteur. Et contre la singularité du point de vue du personnage, est mis en place l'effacement de ses propriétés, jusqu'à son indétermination substantielle. Mais le regard de celui-ci tend aussi vers cette impersonnalité bientôt généralisée ; par exemple, Ulrich tente d'apprécier la beauté de sa sœur, sans que vienne interférer le filtre particulier de leur lien de sang ; et il dit : « il n'est pas de loi intérieure qui empêche de regarder une parente avec des yeux d'homme, ce n'est qu'une question de coutume, de morale ou d'hygiène » (HSQ II, 275). D'où le processus de déshabitude que les personnages entament pour voir, à travers ce qui existe, tout ce qui est.

3. la vision oblique : défamiliarisation et démystification – Nous l'avons compris, les auteurs refusent d'opter pour une vision directe des choses, non pas parce qu'ils refusent, comme le dit Calvino, de « reconnaître la réalité du monde des monstres »⁸⁷, mais plutôt parce que cette réalité ne dirait pas tout d'elle-même si les personnages n'usaient pas d'un regard oblique, transversal, un peu décalé, réflexif chez Valéry, ou même inversé, comme à travers « une lunette d'approche braquée à l'envers » (HSQ I, 360). C'est un peu comme le regard du penseur, un « regard d'agonisant » (Œ II, 699), selon Valéry, image proche de celle qu'emploie Calvino pour définir l'étrangeté de cette perspective : « la façon dont les morts

⁸⁵ I. Calvino, « De l'opaque », cité par J.P. Manganaro, *Italo Calvino*, Seuil, 2000, p.148.

⁸⁶ R. Musil, « Préface première version », in *L'Homme sans qualités*, nouvelle édition par J.P. Cometti, p.1038 ; pour exemple, les chapitres 95 et 96 de *HSQ I* concernent le Grand-écrivain, « vu de dos », puis « vu de face ». Musil, par ailleurs, place régulièrement une même idée dans la bouche de plusieurs personnages, faisant ainsi résonner différemment des thèmes importants comme l'être double (Ulrich, Agathe, Clarisse, les médecins...) ou la génialité (Ulrich, puis Stumm se plongeant dans des recherches sur le génie civil !).

⁸⁷ I. Calvino, *LA*, 20 ; l'auteur compare son type de regard à celui de Persée qui doit ruser en utilisant un miroir, afin de vaincre le regard pétrificateur de Méduse.

regardent les vivants, en mêlant intérêt et incompréhension »⁸⁸. Les personnages refusent de comprendre « en apparence », avant que d'avoir observé longuement, profondément, précisément parce qu'ils ont de l'intérêt pour tout ce qui les entoure ; ils veulent comprendre tout à fait, en réalité ou en vérité, comme dans un étonnement de la redécouverte de tout. C'est sans doute la raison pour laquelle il est nécessaire de désapprendre tout ce qui est tenu pour vrai, sûr, acquis de manière conventionnelle : Valéry exhorte le lecteur, dans « Histoires brisées », à suivre ce précepte : « remets-toi à ignorer ce que tu sais, pour savoir ce que tu sais et savoir ton savoir » (CE II, 447). Principe de réflexivité par excellence, les exercices de Teste en sont l'illustration paradigmatique. A quelle fin faut-il appliquer cet axiome ? « Pour que soit ce qui est » ; autrement dit, pour révéler la totalité de l'être, de la réalité.

L'instrument le plus approprié à cette transformation du regard reste sans hésitation l'intellect, car il est celui qui « passe au travers des usages, des croyances, des dogmes, des traditions, des pudeurs, des habitudes, des sentiments et des lois civiles, comme passe un ingénieur au travers [...] de toutes les bizarreries locales de la nature, qu'il troue, tranche, et franchit, imposant par la force le chemin le plus court » (CE II, 496). La comparaison avec le travail de l'ingénieur n'est pas sans faire penser à Musil, lui-même ingénieur de formation et prêtant à son personnage cet œil « expert en techniques » (HSQ II, 243) dont les effets semblent précisément être ceux que Valéry présente, à savoir, restituer la vérité des choses sous les faux-semblants ou les illusions de surface⁸⁹, faire surgir le général (le chemin le plus court) sous le particulier (les bizarreries locales). L'entendement n'est cependant pas le seul outil possible à l'exploration du réel, preuve en est de Palomar, qui semble situer l'origine de ses méditations dans les sensations éprouvées – expériences visuelles, auditives.

En tout cas, il est bon d'éloigner les certitudes de regards et de pensées, et tout *Palomar* semble procéder d'un tel processus de redécouverte des choses que nous croyions banales, ordinaires, indignes d'intérêts, ces choses auxquelles nous oublions d'être attentifs, pensant les connaître déjà. Calvino nous invite bel et bien à suspendre nos habitudes d'être, de faire et de sentir, soit en cherchant des points d'observation exceptionnels, c'est-à-dire qui diffèrent de la manière dont nous avons « depuis toujours l'habitude » (P, 75) de considérer les choses (le gecko vu du dessous, par exemple), soit en prenant le temps de percevoir autre chose que ce à quoi nous nous attendons de prime abord – comme l'iguane, « présence

⁸⁸ I. Calvino, *Ermite à Paris*, *op.cit.*, p.112.

⁸⁹ Il faut cependant nuancer notre propos : Valéry ne cherche pas tant à creuser sous la surface... En fait, il s'agit davantage de creuser vers la lumière, à l'instar de l'âme de Monsieur Teste, qui « se fait une plante singulière dont la racine, et non le feuillage, pousserait, contre nature, vers la clarté ! » (MT, 43).

vivante moins distante de nous qu'il ne semble » (P, 110). L'étonnement, la stupéfaction, l'émotion de Palomar à chaque aventure ne peuvent que nous donner à penser que la réalité ne s'arrête pas à ce que nous en voyons d'un simple coup d'œil furtif.

Voir autrement, tel est, de manière idoine, le défi que se lancent Ulrich et Agathe, prenant pour objet de l'expérience la foule des passants, un seul individu ou encore, comme complices de Palomar à ce moment-là du roman, un troupeau ! Ulrich décrit les modifications qui s'ensuivent : « quelque tissu habituel en nous se déchire. [...] Tu ne peux même plus former les mots *paître* ou *brouter*, parce qu'il y faudrait quantité de notions pratiques, utilitaires, que tu as perdues tout à coup »⁹⁰. Nous voyons donc que le processus de *défamiliarisation* qui est à l'œuvre ici s'applique non seulement aux choses et à notre manière de les considérer, mais également aux mots eux-mêmes.

C'est sans doute ce qui sous-tend la crise vécue par le narrateur de la « Lettre » dans *Monsieur Teste*, lorsqu'il reste en arrêt devant la signification du mot « intellectuel ». Cette *mise à distance* du langage, cet écart amplifié, cet éloignement des personnages par rapport aux conventions ou aux définitions tacites est effectivement l'une des conséquences de la dynamique de démythification. Progressivement, le réel se fait jour, purifié de ses atavismes. Il faut empêcher de reproduire des facilités devenues facticités. Comme le dit Musil, les recherches en art et en littérature, « de même que le nettoyage révèle dans un tableau des scènes restées invisibles, font éclater l'image morne, conventionnelle, et le caractère formulaire de l'existence »⁹¹.

C'est surtout en vertu de l'insertion des sciences dans le paysage littéraire que le regard se métamorphose, et Valéry et Calvino le démontrent également. Car les sciences, et notamment les mathématiques (sans doute parce qu'elles font place, pour Musil, au mal nécessaire au bien), « pensent autrement que les hommes ordinaires » (HSQ I, 50), au point de bouleverser les conceptions du monde et de l'homme les plus anciennes ou les plus établies. Ainsi se réalise cette « désassurance » tant souhaitée : « une couche de vernis s'était écaillée, une illusion s'était dissipée, un enchaînement d'habitude, d'attente et de tension s'était rompu, l'équilibre fluide et secret entre nos sentiments et le monde avait été une seconde inquiété » (HSQ I, 161). Le regard oblique n'est en effet pas de tout repos, en ce sens que « le monde ne

⁹⁰ R. Musil, *HSQ II*, 117 ; sans doute l'étrange scène du « montreur et [de] son public » est-elle également une expérience d'observation, une mise en abîme des regards, *HSQ II*, Ch.14, p.146-149.

⁹¹ R. Musil, *Essais*, cité par J.P. Cometti dans *L'Homme exact*, *op.cit.*, p.138.

serait pas rassurant, où les événements tout bonnement s'esquivent, sans avoir dûment certifié d'abord qu'ils sont réellement advenus » (HSQ I, 229). Et c'est bien ainsi que cela se passe, ayant perdu l'assurance, le repère, les fondamentaux que sont habituellement les « notions pratiques ». Ce sont l'effectif, le manifeste, le directement perceptible qui sont l'objet d'une mise en demeure, afin de permettre à ce qui est plus latent, moins tangible, moins évident, d'émerger. J.P. Cometti estime que, pour Ulrich et Agathe, le phénomène est lié à celui de la « transgression des valeurs », dans le sens où, leur histoire étant en marge du conventionnel, ils cherchent à « fragiliser les significations familières, le sens que nous leur donnons spontanément, leurs apparences de stabilité, pour jouer sur les capacités de métamorphoses qu'elles renferment »⁹². Ce qui est, est par conséquent plus que ce qui existe, et plus que ce qui est reconnu.

C'est pourquoi il est si nécessaire, voire même urgent de changer de point de vue sur les choses, sans quoi le caractère partiel des observations pourrait s'avérer être totalement erroné. La mise en perspective des choses ou des événements selon différentes échelles permet de pallier les carences d'une attention trop furtive. Visions microscopiques et macroscopiques alternent pour faire apparaître les aspects relatifs, contextuels de certains faits. Par exemple, dans *L'Homme sans qualités*, les changements de plan opérés par Ulrich révèlent alors que, si les pourcentages de répétition d'une même situation sont élevés à l'échelle de l'humanité, la liberté est cependant quasi-absolue à l'échelle de l'individu, et nous ne pouvons dès lors plus dire qu'il n'existe que le libre-arbitre, qu'il n'est que des déterminismes dans ce bas monde ! Musil radicalise l'absurdité d'une pensée unidimensionnelle par une image parlante : « qu'on se représente seulement notre situation, propose-t-il au lecteur. Des éons d'années suivent à une vitesse folle la même orbite autour du soleil. Et nous hochons la tête pour un enfant qui réussit à courir un quart d'heure autour d'un fauteuil »⁹³. Une attention comparable semble motiver pour une part le narrateur de « La Soirée », lorsque celui-ci cherche à « distinguer des chefs-d'œuvre intérieurs », qui seraient « perdus dans l'éclat des découvertes publiées » (MT, 17). Réparant les visions imparfaites, redécouvrant ce que la tendance à la surexposition de quelques objets a enterré en passant, il s'amuse, dit-il, « à éteindre l'histoire connue sous les annales de l'anonymat ». Valéry,

⁹² J.P. Cometti, *ibid.*, p.45.

⁹³ R. Musil, HSQ II, p.1017 ; c'est sans doute la théorie de la relativité d'Einstein, et le contextualisme philosophique de Musil qui entraîne ce type de considérations. Valéry y fait également écho dans « Au sujet d'Eurêka », in *Variété I*, *op.cit.*, p.107 : les propriétés des choses, dit-il, dépendent « de l'ordre de grandeur où nous nous plaçons pour les observer ».

Calvino et Musil apparaissent donc comme des défenseurs des *à-côtés de la lumière*, de ce qui reste à l'ombre de tous ces regards aveugles, ne voyant, au mieux, que ce qui se trouve devant leurs nez !

Regarder bien, c'est-à-dire minutieusement et indirectement, semble impliquer les personnages au point de les faire ressembler à de véritables *militants* de la vision oblique, des manifestants impavides de l'infinie attention. Une formule de Clarisse est éloquente à ce sujet : « comment peut-on se tromper ? », demande-t-elle avant de répondre : « en ne voyant pas » ; la recherche de la connaissance authentique des choses appelle par conséquent tout ce travail préalable sur la vue. Mais encore, insiste Clarisse : « comment peut-on ne pas voir ce qui est à voir » ? Et d'affirmer : « en n'osant pas voir » (HSQ II, 1048). Il faut donc oser abandonner nos œillères pour être pleinement en prise avec la réalité, et avec ce qu'elle peut provoquer d'appréhension. La conscience du « possible-à-chaque-instant » est bien éprouvante, faisant éclater les cadres confortables de la réalité des personnages, et tanguer les limites de l'être.

4. le « sens du possible » – Défini par Musil au chapitre 4 de *L'Homme sans qualités*, le « sens du possible » va véritablement orienter tout le roman, ainsi qu'Ulrich lui-même, son regard, son rapport avec les autres et son mode de pensée. Il est le centre de convergence, le *point focal* des trois figures, et de leurs représentations du réel. Voici la définition qu'en donne Musil⁹⁴ :

L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dira d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être « aussi bien », et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas (HSQ I, 20).

Ulrich évidemment, mais aussi Palomar et Monsieur Teste, semblent véritablement incarner cette manière de percevoir les choses alentour. Nous relèverons donc encore les expressions qui, dans ce chapitre, caractérisent l'homme doué de ce sens, en tant qu'elles sont des pistes fécondes pour l'analyse du nouveau type de personnage dont il est question dans ce présent travail : « homme du possible », bien sûr, il fait partie de la classe des « rêveurs, des extravagants, des faibles, des éternels mécontents qui savent tout mieux que tout le monde »,

⁹⁴ R. Musil, *HSQ I*, p.19-22 ; nous reproduisons en annexe l'ensemble du chapitre, tant il est important pour l'étude du personnage du corpus de ce présent mémoire.

au regard de ceux qui s'en tiennent au « sens du réel » ; plus positivement, nous pouvons dire qu'il possède des liens de parenté avec les « fous » et les « idéalistes ». Mais surtout, il se pourrait que les créatures de Musil, Valéry et Calvino expriment, chacun à leur manière, l'espoir vif et si incroyable d'un « homme pour qui une chose réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose pensée », comprenons, pour qui une chose actuelle, effective, n'a pas plus de poids qu'une chose possible, l'une et l'autre composant la totalité de la réalité.

Le sens du possible est sans aucun doute lié au thème du hasard, cher aux trois auteurs, ainsi qu'au calcul des probabilités, au domaine mathématique également présent – explicitement ou en filigrane – dans le tissu narratif du corpus. Mais ce qu'il faut souligner, c'est sa double nature : à la fois perception, angle de vue du regard, et simple reflet de la substance même du monde. Parce que notre « monde est un des nombreux mondes possibles », Ulrich ne peut que manifester par son être même la pluralité intrinsèque des choses : « c'est pourquoi, dit-il dans cette formule-phare, je ne suis jamais tout à fait ce que je pense et ce que je fais », mais plutôt, « une figure à l'essai dans une forme à l'essai de la totalité ». (HSQ II, 850). Comment ne pas remarquer une analogie évidente avec ce fragment de *Monsieur Teste*, intitulé de manière significative « Liberté – Généralité » : « Tout ce que je fais et pense n'est que Spécimen de mon possible. / L'homme est plus général que sa vie et ses actes. Il est comme prévu pour plus d'éventualités qu'il n'en peut connaître. / M. Teste dit : Mon possible ne m'abandonne jamais » (MT, 134). Le sens du possible va donc de pair avec le défi de la généralité, l'un et l'autre se répondant pour vaincre le « Démon des possibles ordonnés », ou plutôt mal ordonnés, réduits et hiérarchisés jusqu'à disparaître bientôt : « 'plus petit que' devient le signe terrible de l'esprit » (MT, 116). Et effectivement, le siège du sens du possible est mental.

En germe dans la conscience – définie par Valéry comme « le sanctuaire et le lupanar des possibilités » (MT, 71) –, en action grâce à la faculté de l'imagination, le possible est le propre de l'esprit humain, bien qu'étant si souvent battu en brèche par l'actuel et le nécessaire. L'homme, substance pensante, « est à chaque instant autre chose que ce qu'il est », écrit Valéry, rejoignant par là les préceptes musiliens. Et c'est pourquoi il est « incessamment et nécessairement opposé à ce qui est, par souci de ce qui n'est pas »⁹⁵. Et pour cause ! « Il y a tant de possibilités d'être pour les choses » (HSQ I, 616) ! L'esprit, en adéquation avec la vérité de l'être, oppose donc « le passé au présent, l'avenir au passé, le possible au réel,

⁹⁵ P. Valéry, « La crise de l'esprit », in *Variété I*, déjà cité.

l'image au fait », pour revendiquer son droit de cité à ce qui, encore une fois, n'est pas directement visible ni vécu.

C'est précisément cela qui engage Ulrich à n'exclure aucune possibilité, même celles qui sont déjà passées. Lorsque Agathe lui demande s'il a, un jour, aimé quelqu'un profondément, il répond : « Je crois pouvoir répondre que non. Mais je n'en refuserais pas l'hypothèse avec indignation, car cela aurait pu m'arriver » (HSQ II, 548). Il crédite par là le possible d'une certaine réalité, au point de lui trouver même un certain pouvoir d'explication, comme lorsqu'il dit avoir arrangé son appartement de telle manière, « probablement parce qu'on aurait pu tout aussi bien faire autrement » (HSQ II, 273). Nous comprenons donc que ce qui compte, ce que le regard doit mettre en relief, ce n'est pas tel ou tel événement, pour cette seule raison qu'il a eu lieu. Comme le commente M. Blanchot, « ce qui a lieu reste insaisissable et d'ailleurs accessoire et même nul : seule est importante la possibilité de ce qui s'est passé ainsi, mais aurait pu se passer autrement ». Et là encore, le lien entre généralité du discours et possibilité de l'être se fait jour, puisque « seuls comptent la signification générale et le droit de l'esprit à chercher cette signification, non pas dans ce qui est, et qui en particulier n'est rien, mais dans l'étendue des possibles »⁹⁶. Musil, par ce sens comme désaxé de l'ordinaire, ouvre la voie à la face discrète du réel, créant un personnage qui, à l'instar de Nietzsche, tant admiré, « parle uniquement de possibilités, uniquement de combinaisons, sans nous en montrer une seule réalisée » (Jx I, C.4, 43). *Le sens du possible se donne, dans cette perspective, comme un pari narratif de haute voltige.*

Il est certain que l'infléchissement, ou même la caractérisation du regard des trois personnages, se fait à travers le filtre de la *multiplicité*, comme l'actualisation perceptive du prisme des possibles. Palomar remarque ainsi qu'il « reste un point où tout existe d'une autre façon, comme un nœud, comme un caillot, comme un engorgement : la sensation précisément qu'on est là mais qu'on pourrait ne pas y être, en un monde qui pourrait ne pas y être mais qui est là » (P, 25). La contingence du monde, de même que l'aspect seulement accidentel de ce qui existe, sont également exprimés par Valéry : « l'homme, écrit-il, a le sentiment invincible que les choses pourraient être différentes de ce qu'elles sont » (E II, 521) ; c'est encore ce que dévoile le mode de pensée du « riche d'esprit » dans *Monsieur Teste*, parvenu au point où « la conscience ne souffre plus d'opinions qu'elle ne les accompagne de leur cortège de modalités »

⁹⁶ M. Blanchot, *op.cit.*, p.190.

(MT, 70). Ces conceptions sont si proches de celles de Musil ! Si nous approfondissons cependant l'étude, nous pouvons déceler une nuance d'ordre métaphysique entre les points de vue de Calvino et Musil : si ce dernier, à l'instar de Valéry, pense que les possibles continuent à être intégralement, indépendamment des réalisations successives de quelques-uns (égalité ontologique), Calvino, pour sa part, semble croire que le possible n'est qu'une étape intermédiaire, précédant l'actualisation de ce qui existe (conception chronologique) : « la vie, estime Palomar en visite au zoo, apparaît dans ce pavillon des reptiles comme un gaspillage de formes sans style et sans plan, où tout est possible, et où les bêtes, les plantes et les roches échangent entre elles écailles, piquants, concrétions ; mais parmi les infinies combinaisons possibles, seules quelques-unes – justement peut-être les plus incroyables – se fixent, résistent au flux qui les défait, les mélange à nouveau et les remodèle »⁹⁷. Le sens du possible chez Calvino semble moins résistant au processus de mise à l'existence, tout en étant l'origine incontestable de tout. Il n'en reste pas moins que les yeux de Palomar, Teste et Ulrich, dépassent la surface visible des choses pour parcourir toute la multiplicité des possibles fourmillant dans les choses et les hommes.

Explorateurs infatigables, enquêteurs acharnés, « à s'écarquiller les yeux » (MT, 62) sans ciller, les personnages semblent réintégrer les choses qu'ils voient et les situations qu'ils rencontrent « dans une attention toujours plus vaste et plus générale » (MT, 47), à l'instar de ce que ressent Emilie Teste lorsqu'elle est observée par son mari. Grâce à une perception affranchie du pouvoir de l'effectif et du prégnant, émerge un nouveau visage de la réalité, pluriel, mouvant et contingent.

B. Un monde complexe et irréductible

Progressivement, l'idée préformée de l'homme et du monde touche à sa fin ; rien ne peut être en effet plus suspect que les représentations toute faites que nous répétons depuis trop longtemps sans les questionner. Ces catégories qu'on croyait irremplaçables – la substance, la matière, la causalité, le moi – sont bouleversées, disséquées, retravaillées en un sens différent, ou finalement abandonnées au bénéfice d'autres notions moins compromises. Il s'agit, entre autres, à l'aube du XXe siècle, de prendre en compte les nouvelles données des mathématiques et de la physique modernes : le monde est en constante évolution, impensable

⁹⁷ I. Calvino, *P*, 111 ; nous pouvons mettre ce passage en parallèle avec une expression tirée de *Le Château des destins croisés*, Points Seuil, 1973, p.44 « les particules du possible écartées du jeu des combinaisons ».

de manière figée, et impensable si nous en restons à une échelle particulière ou subjective. Le roman, considéré par Valéry, Calvino et Musil comme un genre plastique, voire même le seul genre capable d'exprimer la complexité des choses, et adapté à une telle recherche métaphysique, propose dès lors une conception du réel à la fois lucide, tendre et désespérée.

1. Contingence, hasard et « PDRI » musilien – La redéfinition de la réalité par Musil est clairement liée à ses vues concernant l'Histoire. Refusant les théories hégéliennes, et les analyses de Spengler notamment, en vogue à son époque, il critique d'une manière virulente l'idée qu'il existerait un sens de l'Histoire, une dynamique linéaire et progressiste qui régirait l'existence humaine et expliquerait de manière déterministe les événements qui se produisent sur Terre. « Le sentiment de la nécessité, observe J.P. Maurel, s'est épuisé comme l'huile dans une lampe » (HSQ I, v). La notion de destin est donc raillée comme une absurdité totalement ridicule, définie ironiquement par Ulrich comme « un intermédiaire entre *mes rages de dents* et les *filles du roi Lear* ! » (HSQ II, 68). L'homme sans qualités n'est pas de « ceux qui aiment fréquenter ce mot », et il en est de même de Monsieur Teste, réagissant vivement aux propos de son ami : « ...en quoi la 'destinée' (comme vous dites) de l'homme m'intéresse ? A peu près autant que... la déesse Barbara dont j'invente le nom tout à coup. C'est la même chose. Au fond, on ne peut donc s'enflammer que pour l'absurde ? » (MT, 108). Unissant leurs voix, les deux protagonistes opteraient davantage pour « un sens statistique » (HSQ II, 68) du destin, donc pour une « théorie cinétique de l'Histoire » (Jx II, C.21, 130), comme le note Musil, abandonnant l'idée d'un ordre tiré de la succession des événements existants.

« Je ne suis qu'accident, rican[e] la nécessité » (HSQ I, 160). Comment dès lors pouvons-nous encore prendre au sérieux la notion stricte de causalité, puisque « la racine de la causalité, du point de vue du physicien, c'est le hasard » (Jx II, 626). Là encore, Valéry ne pourrait qu'adhérer à cette remarque, faisant dire à Monsieur Teste : « Si j'en savais plus, peut-être verrais-je une nécessité – au lieu de ce hasard » (MT, 64). Parce que ce qui arrive, et la manière dont cela arrive, sont accidentels, nous comprenons pourquoi, « à la longue, les choses se remplacent parfaitement les unes les autres, elles peuvent même remplacer les personnes à un très petit nombre près » (HSQ II, 1063) ; la nuance finale pourrait être lue comme une infime concession accordée au génie, infime en ce sens que le génie est seulement, chez Musil, le point de concentration qu'une occasion offre à des idées déjà survenues de manière éparse chez d'autres penseurs. Quoi qu'il en soit, il reste préférable de

remplacer les relations causales par l'idée musilienne de « motivation » : ce n'est plus un sens supérieur, mais un sens donné par l'homme aux événements et à ses propres choix qui doit être considéré. Ici, la volonté de Calvino de substituer à la cause, des causes, des mobiles, exprimée lors de sa *Leçon* sur le thème de la « multiplicité » (LA, 168), peut être mise en écho avec les intentions musiliennes. Valéry, pour sa part, rapproche historiquement les termes de « cause » et de « chose » qui furent, « jadis, le même mot » (CE II, 780). La remarque est pertinente, en ce sens qu'un refus de la causalité pourrait aller de pair avec le déni du privilège en faveur des choses, dit autrement, de l'effectif.

L'hypothèse n'est pas insensé, puisque le monde tel que nous le connaissons, n'est aux yeux d'Ulrich, « qu'un essai entre beaucoup » (HSQ II, 850), un simple « total relatif qui ne correspond à aucune solution » fixe. En effet, dans sa dissertation sur le patriotisme, Ulrich transforme en quelque sorte le Dieu calculateur de Leibniz en Dieu expérimentateur : « Dieu lui-même préfère, ose-t-il blasphémer, parler de sa création au potentiel, [...] car Dieu crée le monde en pensant qu'il pourrait tout aussi bien être différent » (HSQ I, 23). Telle est l'origine de la thèse de l'« inharmonie préétablie de la création », formule évidemment détournée de l'originale leibnizienne : elle consiste à penser que « l'évolution est abandonnée à elle-même, [qu']aucun ordre intellectuel ne lui est imposé ; elle semble obéir au hasard » (HSQ II, 510). Autrement dit, elle rejoint ce que signifie le sens du possible pour former, avec le fameux « PDRI », le trio principal de la conception musilienne du monde. Le PDRI ? Le « Principe De Raison Insuffisante ! » (HSQ I, 168), les positions de Leibniz étant une fois encore attaquées ; l'homme, pour tout ce qui le concerne directement, a en effet, toujours fait exception au principe de raison suffisante du philosophe. Car, « dans notre vie réelle, pense Ulrich, ou plutôt dans notre vie personnelle, comme dans notre vie historique et publique, ne se produit jamais que ce qui n'a pas de raison valable ». La réalité, par conséquent, comme l'existence humaine, ne répondent à aucune fatalité ni Providence divine. L'Être même, où, comme le dit Blanchot, les événements ne sont plus qu'un « champ mouvant où les faits font place à l'incertitude des relations possibles »⁹⁸, se trouve donc être rien moins que voué à des transformations perpétuelles.

2. Un monde chaotique, éclaté, labile – « Rien n'est stable, affirme Ulrich, tout est susceptible de changement » (HSQ I, 82). Voilà qui désarme la bien trop coriace « tyrannie de

⁹⁸ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, *op.cit.*, p.190.

l'Immuable » (HSQ I, 31), celle qui déguise le mouvement anarchique des atomes en lois figées de la nature⁹⁹. Le fondement commun aux trois réflexions concernant la réalité, c'est bien ici l'enseignement retenu des physiciens matérialistes, anciens, comme Lucrèce – Calvino le cite comme une de ses sources d'inspiration pour *Palomar*¹⁰⁰ – ou modernes, de l'époque de la thermodynamique et autres découvertes exceptionnelles, de Poincaré ou Einstein (pour les plus connus). Le réel, pour Valéry, devient une « formidable énergie enfermée », d'une puissance telle qu'il semble être, paradoxalement, un « désordre à l'état parfait »¹⁰¹. Le *clinamen* épicurien ne peut plus être tenu dans l'ignorance, le monde étant « la proie d'humeurs changeant sans raison suffisante, [...] perpétuellement agité » (HSQ II, 419), au point d'être, selon une expression oxymorique fort proche de celle de Valéry, « parfaitement imparfait » (HSQ II, 850). Réalité désarticulée, fugace comme la lune pour Palomar, à la fois être changeant et « régulier dans ses habitudes compliquées » (P, 51), existence aussi fluide et fuyante que « le passage d'une eau qui afflue et s'écoule » (HSQ II, 169) sans discontinuer, le monde est bel et bien une trame « qui se défait » (P, 23) aussi vite qu'elle ne se refait autrement.

Le caractère labile de nos vies et de l'être lui-même n'est pas nécessairement considéré comme un fait positif par les trois auteurs. Le malaise vient, selon Magris, étudiant *L'Homme sans qualités*, de cet « effritement périodique d'un ordre » qu'ils aimeraient plus assuré. La réalité, estime Palomar, « ne fonctionne pas et s'effrite de partout » (P, 140), et c'est la raison pour laquelle il est si difficile d'énoncer des certitudes à son sujet. La « pesanteur », l'« opacité », l'« inconsistance », l'« inertie » même du monde, sont autant de caractéristiques déplaisantes aux yeux de Calvino, dont le but sera, parmi d'autres, et avec Valéry et Musil sûrement, de lutter contre cette tendance déliquescence générale qui entraîne une perte de forme, le « morcellement de l'existence »¹⁰², l'éclatement du tout, cet « ordre immense réduit à une immense absurdité » (HSQ II, 517).

L'absence de limites, autant que l'ignorance des finalités de l'univers, apparaissent comme des sources d'angoisse et de questionnement, notamment pour Palomar : la Terre est

⁹⁹ Voir notamment l'article de C. Magris, « L'Odyssée rectiligne de R. Musil », in *Cahiers de l'Herne*, p.139-146 ; la vie est, chez Musil, synonyme d'éclatement du tout ; dans ses *Journaux*, Musil parle d'« anarchie des atomes ». Magris analyse avec précision cette figure désarticulée de la réalité, à l'image de la maison d'Ulrich, une « superposition éclectiques de styles incompatibles ».

¹⁰⁰ I. Calvino, Interview de 1985, *op.cit.* : « J'ai deux livres de chevet : *De la nature*, de Lucrèce, et *Les Métamorphoses* d'Ovide. [...] *Palomar* est résolument du côté de Lucrèce ; je visais en rêvant d'une connaissance minutieuse de la nature des choses [...] ».

¹⁰¹ P. Valéry, « La crise de l'esprit », *art.cit.* p.19.

¹⁰² R. Musil, *Essais*, « Discours sur Rilke », p.271.

définitivement le « lieu des complications superflues et des approximations confuses » (P, 62). Observant les espaces célestes infinis, il a le sentiment que « tout semble fuir », que ce serait dans la nature même des corps lumineux que d'être « chargés d'incertitude », que le ciel étoilé, laissant crépiter des « lueurs intermittentes », est pareil à un « mécanisme enrayé, qui sursaute et qui grince dans toutes ses jointures mal huilées, avant-postes d'un univers branlant, tortueux, sans repos comme lui » (P, 154). Tel un effort désespéré pour se maintenir en équilibre dans cette « étendue muette des choses flottant dans le vide » (P, 152), Palomar ose émettre une hypothèse des plus sombres, et même clairement nihiliste, se demandant si le « néant » ne serait pas « ce qu'il y a de plus stable » (P, 62). La réponse sonne comme une défaite : « on ne peut pas être sûr, à cent pour cent, du néant ». Rien – et le rien lui-même – n'est solide, « l'odeur vide du monde » se joignant, comme vient à le penser Agathe, à « l'odeur vide du ciel, telle deux demi-sphères creuses » (HSQ II, 477).

Dès lors, il est évident que chacun des personnages s'interroge sur le moyen de « trouver sa propre place » au sein de la réalité, cette « poussière d'événements actuels ou possibles qui s'éparpille dans l'espace et dans le temps » (P, 152). La dysharmonie du monde proviendrait donc d'un excès d'éléments – d'atomes, de molécules – peinant à s'assembler de façon cohérente. C'est ce que semble penser Ulrich également, déplorant le fait que « nous nous voy[i]ons placés aujourd'hui devant un trop grand nombre de possibilités de sentiments et de vie » (HSQ II, 440). Et pourtant, l'incroyable diversité des choses a ceci de bon et même d'estimable qu'elle rend le monde toujours plus fécond et surprenant, ce monde qui continue, « en dépit de tout, à exposer les cimes rocheuses de sa nature indifférente au destin de l'humanité, sa dure substance irréductible à toute assimilation humaine » (P, 122), ce « monde-rocher », si imparfaitement parfait.

3. La « pulvéulence » du monde selon Calvino – C'est à partir d'une conception atomiste de l'univers que Calvino en vient à mettre l'accent sur la profusion, la pluralité et la variabilité des éléments qui constituent le monde. Cyrano de Bergerac et son matérialisme, Newton et le problème de la gravitation universelle, et surtout Lucrece qui, dans le *De natura rerum*, rapproche les atomes des lettres de l'alphabet, sont cités par l'auteur de *Palomar* comme des sources d'inspiration littéraire, mais également comme des penseurs dont la conception des choses lui correspond. L'écriture devient alors une sorte de « métaphore de la substance pulvérulente du monde », comme le souligne Calvino à l'occasion de sa *Leçon* sur la « légèreté » (LA, 53). Elle doit, par exemple, pouvoir décrire « ce flux de biens débordant

de la corne d'abondance du monde » (P, 92), entendons concrètement, toutes les délices gastronomiques du magasin parisien, ou encore les spécialités fromagères « les plus insolites et disparates » (P, 93). En d'autres termes, les descriptions calviniennes aspirent à poser un mot sur chaque morceau de l'être, en tant que celui-ci semble se diviser infiniment en minuscules particules, toutes aussi importantes les unes que les autres. L'exemple du pré, dans *Palomar*, en est une brillante illustration : un pré, est-il dit, « n'a pas de limites nettes » ; il est incommensurable, en ce sens que, « là où il n'y a que de l'herbe, on ne sait jamais à quel point on peut s'arrêter de compter : entre chaque petite plante, il y a toujours une pousse de feuille qui affleure à peine de terre et a comme racine un poil blanc que l'on ne voit presque pas... » (P, 43-44). La chose perceptible à l'œil nu est ainsi décomposée en parties de plus en plus simples et infimes, comme le préconise la méthode épistémique de Lucrèce. Une vague est, dans cette optique, la somme, ou l'ensemble, « de toutes ses composantes simultanées » (P, 12). Il s'agit donc de se rappeler, tel un principe premier, que ce qui est, est en fait plus complexe, ou plus « perplexe » (P, 54 ; HSQ II, 73) que ce qui est seulement en surface.

La réalité, pour être plus précis, s'avère être diversifiée et signifiante, à la fois en surface, et dans ses détails. Rome, par exemple, est d'apparence « déjà si vaste et si riche et variée qu'il y en a assez pour saturer l'esprit d'informations et de significations » (P, 74) ; et, en même temps, « chaque fragment, singulier, limité, de l'univers, se disloque en une multiplicité infinie »¹⁰³. L'inépuisable fond du réel prend des airs de jardins de Babylone dont la « luxuriance », l'« exubérance » traduisent son véritable visage : un « ensemble aux variations multiples » (P, 70), pareil à la terrasse des Palomar qui « répond aux désirs de chaque membre de la famille ». Il n'est, par conséquent, rien moins qu'inapproprié de figer et de réduire l'environnement des personnages, qui est vibrant, papillonnant à la manière des atomes, et qui forme « une surface toujours égale et toujours changeante » (LA, 159). Nous noterons à ce sujet que c'est à une capacité humaine qu'est attribuée la possibilité de rassembler les données éparpillées du monde – ces molécules attirées ou repoussées les unes par les autres : en effet, Calvino estime que « l'esprit humain possède un dispositif mystérieux, capable de nous convaincre que cette pierre-là est toujours la même, quoique son image – pour peu qu'on ait déplacé le regard – ait changé de formes, de dimensions, de

¹⁰³ I. Calvino, « Les mille jardins » (Japon), *Collection de sable*, Points Seuil, 1984 (1986 éd.fr), p.96. Nous ajouterons ici une phrase tirée de *La journée d'un scrutateur*, Points Seuil, 1963 (1966 pour éd.fr), p.14 : « La complexité de choses, Amerigo la voyait tantôt comme une superposition de couches, aussi facilement séparables que les feuilles d'un artichaut, tantôt comme une pâte de significations agglutinées, un mélange poisseux ».

couleurs »¹⁰⁴. Ce type de réflexion se trouve également chez Musil, en un sens un peu différent ; celui-ci déplore notre tendance à ignorer les « étendues humaines de l'espace », tout comme les « inhumaines petitessees de l'atome », sans doute par manque de courage et de sincérité : en effet, « nous ne craignons pas d'appeler 'objets' une simple couche d'illusions, alors qu'il ne s'agit en fait que d'une préférence accordée aux impressions qui nous viennent d'une certaine distance moyenne. Une telle attitude, regrette Musil, est très au-dessous du niveau de notre intelligence » (HSQ I, 664). L'homme serait-il donc incapable d'assumer quotidiennement une conception scientifique de la réalité ?

C'est pourtant ce qui ressort des récits des trois auteurs, ayant intégré les données objectives et rationnelles à leur matière littéraire. Valéry remarque, par exemple, que la physique moderne nous montre la matière comme étant « étrangement diverse et comme indéfiniment surprenante ; qu'elle est un assemblage de transformations qui se poursuivent et se perdent dans les abîmes de la petitesse [...] »¹⁰⁵. La théorie du mouvement perpétuel, ainsi que, d'une certaine manière, en germe du moins, les théories du chaos, tracent une figure du réel nettement différente de celle des romans dits réalistes. La nature, en outre, ne peut plus être personnifiée, ou même le reflet des sentiments humains – telle la conception romantique, à l'instar des textes de Goethe, faisant pourtant dialoguer littérature et science : rien de ce que voit Palomar, en effet, « n'existe tel quel dans la nature : le soleil ne se couche pas, la mer n'a pas cette couleur, les formes sont celles que la lumière projette sur sa rétine » (P, 24). Les sentiments eux-mêmes, comme la mélancolie, ne sont pas quelque chose de « compact », mais ressemblent bien plutôt à « un voile d'infimes particules d'humeurs et de sensation, une pulvérulence d'atomes » (LA, 45). Le Tout apparaît donc comme un ensemble labile, un « équilibre de pleins et de vides »¹⁰⁶ aussi nombreux les uns que les autres.

Pour Calvino, il est intéressant de remarquer que « la recherche de l'indéterminé débouche sur une observation de la multiplicité, du fourmillement, de la pulvérulence... » (LA, 104). Autrement dit, la généralité va de pair avec la diversité. Valéry semble abonder dans ce sens, estimant qu'à présent, « nous ne savons plus ce que peut, ou ce que ne peut pas, contenir ou produire, dans l'instant ou dans la suite, un fragment d'un corps quelconque »¹⁰⁷. Le sens du possible dénote donc autant l'idée d'une multitude de possibles que celle d'une égalité, d'une équivalence entre tous. Nous pourrions mettre en écho ici la définition du

¹⁰⁴ I. Calvino, « Les mille jardins », *Collection de sable, op.cit.*, p. 96.

¹⁰⁵ P. Valéry, « Au sujet d'Eurêka », *Variété I, op.cit.*, p.106.

¹⁰⁶ I. Calvino, « Les mille jardins », *Collection de sable, op.cit.*, p.98.

¹⁰⁷ P. Valéry, « Au sujet d'Eurêka (Poe) », *Variété I, op.cit.*, p.106.

chaos, selon Deleuze et Guattari : « ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent »¹⁰⁸. Il s'agit, par conséquent, de saisir l'idée que la réalité porte en elle la totalité des possibilités de l'existence, si bien que cette « palpitation de l'espace multiple » (Œ II, 1393), selon l'expression valéryenne, constitue la vérité de l'être, et non pas cette pétrification d'une versatilité considérée comme néfaste.

La forme de la réalité n'est donc plus la même que dans les romans du XIXe siècle : elle n'est plus, ni stable, ni unidimensionnelle, encore moins linéaire, comme un support figée sur lequel le personnage pourrait avancer sans fléchir. En fait, ce qui émerge ici, c'est l'idée que ce n'est pas seulement la société qui pourrait donner le sentiment d'être insensée, mais bien l'univers tout entier. Le monde est un chaos à la fois tragique et merveilleux, un espace sans but et sans forme préalable, qui permet en même temps d'accepter toutes les formes possibles. Car, à la différence des personnages de Joyce ou Proust, le désordre n'est pas ici intérieur, mais provient véritablement de l'extérieur, de cette réalité que l'homme ne peut expérimenter qu'à tâtons. Dès lors, qu'en est-il du moi, tandis que son être-là apparaît approximatif, ondulatoire, infini et hasardeux ?

C. La crise du sujet

Les récits de Valéry, Calvino et Musil se penchent de toute évidence sur « l'énigme du moi », selon l'expression de Kundera : qu'est-ce que le moi et par quoi peut-il être saisi, mais aussi « quelles sont les possibilités de l'homme dans le piège qu'est devenu le monde » (MK, 35), sont autant d'interrogations auxquelles Palomar, Teste et Ulrich tentent de répondre. Les pistes de réflexions s'inscrivent en adéquation avec celles qui ont été empruntées lors de la redéfinition du réel. Les notions de substance identitaire, de nature, de moi et de personne, de caractère ou de personnalité, vont être remises en cause, jusqu'à leur éclatement, avec la mise en relief des illusions qu'elle nourrissent. Déjà, avec le sens du possible, nous pouvions sentir que les idées de caractère, de spécificité originelle de chaque individu, seraient ébranlées, tout comme celle d'un centre définitif, d'une unité d'être, d'une unicité étanche aux autres et au monde. Avons-nous ici affaire à une destruction en bonne et due forme du concept de sujet – personnel –, ou ses limites se sont-elles seulement élargies ? Ces catégories nouvelles qui

¹⁰⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p.44.

appartiennent au vrai visage de la réalité – multiplicité, contingence, relativité, mouvement – vont être appliquées au moi. Mais si la personne, finalement, ne réfère plus à rien, comment le personnage pourra-t-il faire sens, s'élaborer, et selon quelles modalités d'être plus appropriées ?

1. Diffraction identitaire et relativité du moi : la « Variance » valéryenne – « Le Moi ne se pourrait jamais engager s'il ne croyait – être tout » (MT, 115), écrit Valéry dans *Monsieur Teste*. C'est là l'expression de l'illusion quasi nécessaire à l'homme, ne serait-ce que pour pouvoir parler de lui ! Pourtant, l'écrivain tente de nous montrer que l'individu – la personne – est bien loin d'être une entité fixe et unitaire : elle est « variance ». D'abord, parce que nous sommes, à l'origine, « dans le néant, infiniment nul et tranquille », avant d'être « jeté dans le carnaval étrange » (MT, 59), par les soins d'un quelconque être supérieur, hypothétique. Mais nos « dons inégaux », que nous recevons à l'occasion de notre naissance, ne sont que des propriétés accidentelles.

Palomar énonce une idée similaire, estimant qu'« avant de naître nous faisons partie des possibilités infinies auxquelles il arrivera ou n'arrivera pas de se réaliser » (P, 156). Il s'agit d'abolir cette pensée trompeuse d'une identité nécessaire, parce qu'en réalité, nous sommes semblables à des personnages de théâtre que seul « l'éclairage tient » (MT, 27). Notre « ascendance », nos ancêtres ne sont pas personnels, mais véritablement arbitraires ; ils ne peuvent nous servir de garants identitaires. Méditant sur ce sujet, Teste note : « Etrangeté de cet écho de l'UN. / Quoi, ce bloc MOI trouve des parties hors de lui !... / [...] Cette tenue de la Chose entre le pli du coin gauche de ma bouche et les pressions des paupières et les torsions des moteurs de l'œil – cet acte essentiel de moi, cette définition, cette condition singulière – existe sur un autre visage [...] – en divers âges, époques [...] » (MT, 66).

Nous retrouvons chez Musil une observation et des intentions assez proches concernant les causes de notre existence : il faut cesser d'enquêter sur nos racines parce que cela entraîne une régression à l'infini ; il faut, en somme, « renoncer [...] à sa série d'ancêtres personnels » pour admettre le fait, certes confus mais plus juste, « d'être le fil que l'aiguille infatigable de la vie ne cesse de faufiler et de défaufiler » (HSQ II, 1062). Le Moi ne peut plus se fonder sur son passé familial, étant nettement plus général que le résultat d'alliances génétiques.

Parce que certains traits de notre personnalité apparaissent chez d'autres individus, alors ils ne sont que l'effet hasardeux d'une distribution non maîtrisée. Monsieur Teste est donc « né du hasard, comme tout le monde » (MT, 114). Valéry insiste plus que tout sur cette

idée, allant jusqu'à lui donner une forme paradoxale : « mon hasard est plus moi que moi. / Une personne n'est que réponses à quantités d'incidents impersonnels » (CE II, 880). Ce qui est personnel serait composé d'impersonnel ! C'est bien ce que pense Valéry, et Musil ne peut qu'adhérer à sa thèse. Teste s'exprime à ce propos : « c'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi. / C'est ce que j'ai d'inhabile, d'incertain qui est bien moi-même ». Et d'ajouter qu'il ne peut considérer ses « goûts et « dégoûts », sensations censées être les plus soumises à notre propre personnalité, que « comme purement accidentelles » (MT, 64). Ulrich, de son côté, souligne que ce sont « ces stupides hasards [qui] sont le matériau de notre bâtisse intérieure » (HSQ II, 907). La redéfinition de notre substance intérieure soulève par conséquent des vérités éloignées du sens commun habituelles, créant sans doute l'image moderne du Moi.

Celui-ci ne se donne plus comme une « image certaine » ; de Monsieur Teste, en effet, « tous les portraits diffèrent les uns des autres » (MT, 114), tant sont « innombrables » ses visages (MT, 50). Et il ne faut pas y voir seulement une spécificité du personnage, mais bien plutôt la conséquence de la réalité instable du sujet : « on se croit le même », cependant que la vérité est sans concession – « il n'y a pas de même » (CE II, 731). L'homme est sans cesse en contacts, disons, consubstantiels avec les autres, l'autre de lui-même, l'*alter ego* : « autrui », dit Teste, est « ma caricature, mon modèle, les deux » (MT, 67) ; il est « l'immense autrui que [le] presse de toutes parts », celui qui « respire pour [lui] sa propre substance impénétrable » (MT, 100). L'autre, censé être la limite du moi – je suis ce que tu n'es pas – fait désormais partie de notre identité, au point que Teste doute de ce qu'il est en soi : « je ne sais ce qui est à moi : pas même ce sourire, ni sa suite à demi pensée ». Cette variation infinie du moi, cette relativité intrinsèque de l'être humain, le personnage valéryen l'assume et agit en ce sens : « moi !, s'écrit-il, que je déchire, que je nourris de sa propre substance, toujours re-mâchée » (MT, 67). L'identité moderne est éclatée, fragmentée, diffractée, à l'instar de la graphie choisie par Valéry pour l'adjectif, composée de morceaux épars et variés.

L'une des caractéristiques les plus importantes de la définition valéryenne du Moi, c'est sa « plasticité » (MT, 20) ; l'homme est « variation illimitée » (CE II, 749), multiplicité infinie de ses formes et de ses possibilités. Comme le dit l'écrivain dans *Analecta*, « à la place de chaque homme, avec les mêmes matériaux de chair et d'esprit, plusieurs 'personnalités' sont possibles, parfois coexistent, plus ou moins égales » (CE II, 731). La matière même du Moi est donc susceptible de transformations diverses, et Monsieur Teste en a pris très tôt

conscience ; son ami note d'ailleurs combien Teste « avait dû rêver de sa propre malléabilité » (MT, 20), tant il est « l'être absorbé dans sa variation » (MT, 21). La propriété de l'homme, permettant de « se laisser modeler de l'extérieur par les circonstances de la vie » (HSQ I, 25), est également mise en relief par Musil, estimant que l'être humain « peut aussi aisément manger de l'homme qu'écrire la *Critique de la Raison pure* ; avec les mêmes convictions et les mêmes qualités » (HSQ I, 453). La formule fait certes sourire – elle peut nous faire penser à certains passages des *Essais* de Montaigne –, il n'en reste pas moins que « toutes les qualités que l'humanité a jamais extériorisées reposent, assez près les unes des autres, dans l'esprit de chaque homme, à condition naturellement qu'il en ait un » (HSQ I, 146).

La plasticité du Moi va de pair avec le sens du possible, évidemment, mais aussi avec l'idée d'être un assemblage de milliers de données différentes, qui font notre complexité et notre spécificité – la généralité est multiplicité, encore une fois : « qu'est chacun de nous, interroge cette fois Calvino, sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries ? Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières possibles » (LA, 194). La « variance » valéryenne rencontre ici les conceptions de Calvino et Musil ; elle se singularise sans doute en ce sens qu'elle inaugure la modernité du Moi, et, plus spécifiquement, en tant que le problème de Teste se fonde véritablement sur la question de la malléabilité – « que peut un homme » (MT, 29). Il devient douteux de poser un quelconque Je définitif. Ulrich et Palomar unissent alors leurs voix pour mettre à nu la mascarade du personnel : « comment élit-on un personnage pour être soi », et même, « comment se forme le centre » (MT, 118), si le Moi se révèle sans centre et sans aucun fondement fiable ?

2. L'homme poreux, labile, multiple et le Moi précaire – Plusieurs moi cohabitent « dans le même container » qu'est chaque homme, que ce soit Palomar – son « moi égocentrique et mégalomane », son « moi dépressif et masochiste », ainsi qu'un troisième « colocataire, plus équitable » (P, 22) –, Monsieur Teste – « entre Moi clair et Moi trouble ; entre Moi juste et Moi coupable, il y a de vieilles haines et de vieux arrangements, de vieux renoncements et de vieilles supplications » (MT, 63) –, ou encore Ulrich, « pétri de contradictions » (HSQ I, 146). Le Moi doit donc être considéré dans sa dualité, voire sa quantité indénombrable. Comme le dit Valéry, si nous paraissions « individu au regard social », nous sommes « pluralité pour soi » (C.II, 1366). L'illusion d'une unité indivisible

remplace les ombres fallacieuses du « particulier » et de l'« actuel » (C.II, 308), par le « potentiel » et l'« universel », ces vérités de l'être.

Voilà donc pourquoi il s'agit d'un défi des plus cruciaux que de chercher ce qui est commun aux hommes, en tant que le général est ce qui définit réellement l'être humain, cet être pensant. Et « le fond de la pensée », notre fond même, est, à en croire Teste, « pavé de carrefours » ; en d'autres termes, l'« esprit est la possibilité maxima – et le maximum de capacité d'incohérence » (MT, 126). Cette instabilité *de re*, ce « fond si variable et sans référence » (MT, 128), sont niés, ou en tout cas passés sous silence par la notion de Moi, « réponse instantanée à chaque incohérence partielle » (MT, 126). La redéfinition du sujet passe, chez Valéry et Musil surtout, par un accent substantiel mis sur la pensée, ses aléas, son irréductible complexité. Même les sentiments, en tant qu'expression d'une faculté mentale, se montrent variés simultanément ; comme le ressent Palomar, « un sentiment n'exclut pas l'autre » (P, 100), et cela va donc dans le sens d'un Moi qui ne peut être unique. Musil, de son côté, imagine même un dialogue entre « Monsieur Musil et Monsieur Musil », sur les ambiguïtés de sa propre personne et la dualité de son caractère – écrivain et philosophe¹⁰⁹.

La diversité d'états d'âme intérieurs n'est pas tellement originale, en tout cas pas autant que l'idée d'une porosité totale du Moi, cette matière molle et informe qui, d'une certaine manière, peut tout. L'homme serait-il donc pareil à la langue du gecko, « souple et préhensile, dépourvue de forme et capable de toutes les formes » (P, 77) ? Il est, en tout cas, comme « un pain de cire qui se déforme » (HSQ II, 820), et ce, parce que « le monde et le moi ne [sont] point solides » ; ce sont des « échafaudages bâtis sur des profondeurs mouvantes, s'aidant mutuellement à sortir de l'informe » (HSQ II, 884). Il y a donc modifications et échanges perpétuels entre l'être vivant et son milieu, au point que ni l'un, ni l'autre, ne peuvent être tout à fait définis. « Organisation de transformations, plus ou moins complexe » (CE II, 1078), l'homme est donc naturellement porté à changer, à subir mille et unes « métamorphoses », à l'instar de Clarisse, du Comte Leinsdorf, mais surtout de Meingast le prophète (HSQ II, 140-149). A ce sujet, Musil note, dans son *Journal* : « nous ne sommes pas assez attentifs à la capacité de régénération des ongles et des cheveux. Etroitement lié pourtant à notre personnalité » (Jx I, C.8, 481) ; il souligne par là que ce sont jusqu'à nos dispositions physiques qui justifient une conception du Moi mobile et évolutif.

¹⁰⁹ R. Musil, *Journaux I*, cité par R. Thieberger, « *Le Merle* (1928) ou le moi fluctuant », in *Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, p.253 ; Musil découvre la « scission du moi » en étudiant Mach dans le cadre de sa thèse de philosophie.

L'auteur de *L'Homme sans qualités* s'attache en fait à détruire la notion de personne, de Moi, dont « l'effacement de primauté est une réalité »¹¹⁰. A la fois « goutte dérisoire » et « chose très précaire » (Jx I, C.4, 43), l'homme ne peut prétendre à quelque « nature » que ce soit, à une essence quelconque. Les enseignements de Nietzsche et de Mach¹¹¹ ont été entendus et assimilés. A cela s'ajoutent des considérations plus mathématiques, statistiques, entraînant une relativisation de toute originalité de la personnalité : « la vie d'un individu, en effet, n'est peut-être qu'une petite oscillation autour de la moyenne la plus probable d'une série » (HSQ II, 273). Toutes ces références sont utilisées pour construire le personnage d'Ulrich ; Musil explique ainsi, lors de son *Interview* de 1926 : « le jeune homme découvre qu'il est contingent, qu'il peut envisager ce qui fait son essence, mais pas l'atteindre. L'homme n'est pas complet et ne peut pas l'être. Comme de la gelée, il prend n'importe quelle forme, sans perdre le sentiment de la contingence de son existence ». Ainsi s'esquisse l'une des conceptions majeures développées par Musil, à savoir le *théorème de l'amorphisme*, ou « théorème du caractère non préformé de l'homme »¹¹².

Quel en est le contenu ? Il dit en somme que notre personnalité n'est que l'incarnation anecdotique de l'idéologie de l'époque, véhiculée par la « substance durable des maisons, des lois, des prescriptions et des traditions historiques » (HSQ I, 12), autrement dit, par la société toute entière. L'état de l'idéologie étant « extraordinairement particulariste, voire individualiste », elle devient « l'âme de notre vie quotidienne ». Ce que nous croyons être personnel n'est finalement que l'expression de phénomènes sociaux et d'inflexions extérieures ; « même nos sentiments, analyse Musil, prennent forme comme des liquides dans des récipients qui ont été modelés par des générations, et notre matière informe est captée par eux ». L'amorphisme originel de l'homme, son substrat, n'est en réalité, « qu'une seule et même chose à travers toutes les cultures et les formes historiques ». Ce par quoi les hommes se distinguent, provient dès lors « de l'extérieur, et non de l'intérieur »¹¹³. Nous retrouvons donc l'idée que ce qui est personnel se compose d'éléments tout à fait impersonnels, poreux et provisoires. Valéry est très proche de cette conception, écrivant dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : « la personnalité est composée de souvenirs, d'habitudes, de penchants, de réactions. Elle est, en somme, 'ensemble des plus promptes réponses de l'être

¹¹⁰ R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.190.

¹¹¹ Mach a pu dire : « *Das Ich ist unrettbar* » ; Nietzsche, quant à lui, parle de « pluralité du sujet », et dit encore qu' « il n'y a plus de formes comme il n'y a pas de qualités...il n'y a pas d'individus » ; cité par R. Olmi, « La présence de Nietzsche », *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.156. Olmi parle du sujet comme « agglomérat provisoire et changeant ».

¹¹² R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.57.

¹¹³ *Ibid.*

[...]. / Or, tout ceci peut être regardé comme accidentel par rapport à la pure et simple conscience dont l'unique propriété est d'être. Elle est au contraire parfaitement impersonnelle »¹¹⁴.

Absence de forme préalable, « ombre grammaticale » selon Mach, le Moi n'est par conséquent pas, ou plus, « ce qu'il était jusqu'ici : un souverain qui promulgue ses édits » (HSQ I, 597). La personnalité se réduit à des « lois », capables d'être découvertes et utiles, et « comme les lois sont ce qu'il y a de plus impersonnel au monde, la personnalité ne sera bientôt plus que le point de rencontre imaginaire de l'impersonnel, et il [est] difficile de lui garder cette position honorable » que nous cherchons en vain à lui préserver¹¹⁵. C'est la raison pour laquelle le Moi est une illusion, ou une convention, désignant en apparence « cette personne principale et collective que le code civil distingue nettement de son milieu » (HSQ I, 35). En vérité, l'unité du Moi est une construction utile, mais contourne les difficultés que représente la profonde fragmentation de notre fragile identité.

En effet, « en aucun temps de notre vie nous ne sommes entièrement en nous-mêmes » (HSQ II, 46) ; nous sommes seulement, chacun, un « fragment de l'être humain », une « petite partie, un enfant de ce monde » (HSQ II, 29), lui-même composé d'éléments plus infimes – comme la réalité dans son intégralité – et qui peut être tel ou tel sans cesser cependant de s'appeler Ulrich Untel, Palomar ou Edmond. L'individu est donc pensé comme « un déroulement, une variation. Qui s'achève à sa mort » (Jx I, C.10, 551). Avant ce point final, fatal, impossible d'enfermer le Moi dans une image parfaite, une figure finie, stable et connue. Mais cela est-il une vérité intemporelle, ou le signe d'une époque en pleine crise du sujet ? L'indétermination primaire de l'homme n'en demeure pas moins le point de convergence des conceptions du Moi développées par les trois auteurs.

¹¹⁴ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, « Notes et digressions », 1919, p.92.

¹¹⁵ Musil analyse par ailleurs la crise du sujet dans les différents domaines des sciences, et des sciences humaines (HSQ II, 930) : dans le socialisme, le moi privé est une « illusion sans valeur » à remplacer par des « causes et des devoirs sociaux » ; dans les sciences naturelles, les objets privés sont « des processus aussi impersonnels que la chaleur, le poids », etc. ; les « nouvelles générations », en général, traitent l'objet comme « un hasard ou une 'chose en soi', c'est-à-dire quelque chose qui n'est pas là tout en étant là, une forme tout à fait folle et spectrale de la personnalité de l'objet » ; en morale, cependant, subsiste un « anachronisme », puisqu'on y « voit l'homme à peu près comme les médecins voyaient les corps il y a trois cents ans : ils 'tombent' parce qu'ils ont la 'qualité' de... », continuant ici à « attribuer aux hommes de tels fluides, de telles qualités »... ; en revanche, en psychologie, comme en sociologie, les êtres se réduisent « à des associations typiques de comportements typiques ». Musil liste donc les conceptions de l'homme tel qu'il est étudié selon telle ou telle approche, et apprécié en tant qu'homme départicularisé, dépersonnalisé.

3. le grand vide de l'« âme moderne » : anonymat et désagrégation – La personne est au centre de la critique, et avec elle, de toute évidence, le personnel, le particulier, l'original – le caractère. Le tournant pris par le personnage au moment de la modernité a consisté à lui faire vivre une quête plus intime qu'extérieure : Rastignac et sa volonté de conquérir Paris sont dépassés ; désormais, le personnage explore les méandres de sa richesse intérieure, ses mystères, son infinité, à l'instar des longues recherches du Je proustien ou joycien. Ici, un pas de plus est franchi, en ce sens qu'il n'y a plus rien à apprendre de notre Moi, évidé, évaporé, remplacé par ce « grand trou qu'on appelle l'âme » (HSQ I, 233). En effet, « c'est à ce sentiment effrayant d'un espace aveugle et amputé derrière tout espace rempli, à cette moitié perpétuellement manquante » (HSQ I, 232) que se reconnaît l'âme moderne. Celle d'Ulrich, de Palomar ou de Teste, est donc absence terrible, perdue dans cette masse informe de l'ère nouvelle.

L'effacement du Moi privé est lié au phénomène de la *foule*, celle des théâtres parisiens chez Valéry, celle des espaces touristiques chez Calvino, celle des grandes villes chez Musil. L'homme se confond avec cet « homme interminable », perdant son unicité dans cette « presse générale » (MT, 100) du mouvement des flux collectifs, se noyant « dans la quantité des âmes ambulantes ». Les propos de Musil résonnent avec ceux de Valéry : « cette marche sans but ni destination précise dans une ville tout occupée d'elle-même » fortifiée en Ulrich « la conviction que comptent non pas l'individu, mais seulement cette somme de visages, ces mouvements détachés du corps, groupés et hiérarchisés en armées de bras, de jambes ou de dents » (HSQ II, 71). Mais si pour Musil, la foule dépersonnalise l'homme, elle semble en même temps, pour Valéry du moins, engendrer par ailleurs « le merveilleux malaise de la multiplication des seuls »¹¹⁶, la révélation de singularités émergeant du visage opulent du monde.

Palomar se fait une réflexion à peu près similaire, observant « l'espèce humaine à l'époque des grands nombres », cette « humanité-sable » qui reste malgré tout encore composée « d'individualités distinctes comme cette mer de petits grains de sable qui couvre la surface du monde » (P,121-122). Distinctes, certes, mais appartenant à une entité plus générale, qui les englobent au point que l'homme, aujourd'hui – depuis l'aube du XXe siècle occidental et la réduction des distances par la multiplication des moyens de transports notamment – « vit partagé et partiellement mêlé aux autres hommes : ce qu'on rêve dépend du

¹¹⁶ P. Valéry, « Le retour de Hollande », *Variété II*, *op.cit.*, p.155.

rêve de ce que les autres rêvent ; ce qu'on fait tient peut-être par soi-même, mais plus encore à ce que les autres font » ; c'est la raison pour laquelle vouloir agir selon sa pleine et entière réalité est donc une exigence profondément irréaliste » (HSQ II, 249-250). Les soupçons croissent, sur l'idée d'une détermination personnalisante de chaque Moi. Valéry note ainsi, dans *Tel Quel II* : « Je vois passer 'l'homme moderne' avec une idée de lui-même et du monde qui n'est plus une idée déterminée »¹¹⁷.

Même ce que nous pouvons ressentir à l'occasion de la mort d'un parent, situation plus qu'aucune autre considérée comme propre à chacun, est rendu impersonnel, comme le souligne Ulrich lors de l'enterrement de son père : « de toute façon, pense-t-il alors, devant la mort, la pensée personnelle avait un fade parfum d'insignifiance, alors que tout ce qui importait en cet instant semblait émaner du gigantesque corps que formait le convoi » (HSQ II, 56). La foule, cette vague indénombrable de la communauté, abolit par sa puissance les derniers bastions du Moi, qui devient anonyme, happé par son existence publique.

A cela s'ajoute le processus d'uniformisation de la société, par l'idéologie notamment, qui nie à l'évidence la multiplicité propre à l'être humain¹¹⁸. Ulrich utilise l'expression, peut-être paradoxale à première vue, d'« univers impersonnel » (HSQ II, 937), pour parler des « automatismes » et imitations qui détruisent progressivement toute originalité du Moi. C'est en tant que tout se ressemble en apparence, et non dans le sens où nous nous inscrivons dans un ensemble de valeurs communes choisies sur la base d'une redéfinition ontologique globale correcte. La « progressive abstraction de la vie » (HSQ I, 815) fait donc l'objet d'un reproche, parce qu'elle aplatit les différences, au lieu de les mettre en rapport et, par là, déresponsabilise l'être social et moral que nous sommes, incapables de « rattacher à soi-même » les milliers d'événements quotidiens.

L'indétermination du Moi trouverait donc son origine, aux dires de Musil, dans le contexte du début du XXe siècle, urbain – trop urbain... « Plus personne, aujourd'hui, s'insurge l'humaniste Walter, n'a l'aspect qu'il devrait avoir, parce que nous faisons de notre tête un usage aussi impersonnel que de nos mains » (HSQ I, 81). Tout le monde se confond,

¹¹⁷ P. Valéry, *Œ II*, 620 ; l'extrait se poursuit ainsi : « Il ne peut pas ne pas en porter plusieurs ; ne pourrait presque vivre sans cette multiplicité contradictoire de visions ; – il lui est devenu impossible d'être l'homme d'un seul point de vue, et d'appartenir réellement à une seule langue, à une seule nation, à une seule confession, à une seule physique ». Nous lisons là encore l'affirmation selon laquelle le regard porté sur les choses ne peut être que pluriel et oblique, traversant, sans s'y arrêter, les caractéristiques biographiques de l'observateur.

¹¹⁸ Nous penserons à l'univers de Kafka, dans lequel le personnage souffre grandement de l'uniformisation de la société, de la perte de ses propriétés personnelles, réduites à des obligations sociales, sa vie étant comme officielle et administrative ; Voir notamment l'étude de Kafka par Kundera (MK, 179).

en témoignent encore, plus d'un quart de siècle plus tard, les clients interchangeables, tous « gris et opaques, et hargneux », de la file d'attente dans laquelle Palomar attend son tour (P, 91). Là où, dans les romans de Zola par exemple, chaque homme, chaque travailleur, est typiquement reconnaissable à son habit, à son langage, à ses gestes ou encore aux lieux fréquentés, aujourd'hui nous n'avons plus que des hommes sans qualités ; c'est « la race qu'a produite notre époque ! » (HSQ I, 80). Ulrich n'est, aux yeux de Walter, que la conséquence logique de cette « sorte de dissolution intérieure qui est commune à tous les phénomènes contemporains » (HSQ I, 83). L'homme moderne est donc « indéfini », il n'a « pas de forme, pas de but » (HSQ II, 1022), et souffre des effets de la scission toujours grandissante entre lui et le monde-automate, le monde-moule.

C'est au chapitre 39 du premier tome de son roman, intitulé « Un homme sans qualités se compose de qualités sans homme », que Musil procède à l'explicitation du processus de disparition du Moi. « Jadis, commence-t-il, l'on avait meilleure conscience à être une personne qu'aujourd'hui », parce que l'homme était semblable à un épi de blé dans un champ, c'est-à-dire inclus dans un groupe social lui permettant de conserver des « mouvements personnels » qui étaient « quelque chose de clairement défini dont on pouvait aisément prendre la responsabilité. De nos jours, au contraire, le centre de gravité de la responsabilité n'est plus en l'homme, mais dans les rapports des choses entre elles ». La dislocation du Moi a donc à voir avec la question éthique ; mais sans entrer ici dans ce problème, nous pouvons comprendre que le caractère privé devient un leurre dès lors que nous prenons conscience que « les expériences vécues se sont détachées de l'homme ». Autrement dit, « il s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre ». La départicularisation des attributs privés repose donc sur l'idée que les qualités personnelles, que nous croyons posséder en propre, ne nous concernent en vérité pas « plus intimement que les autres hommes qui [peuvent] également en être doués ». L'homme n'est plus au centre du monde, la conception anthropomorphique se désagrégant depuis quelques siècles déjà, mais désormais le moi lui-même est en passe d'être éclipsé.

En somme, comme le dit Valéry, complice de la thèse musilienne, « la notation *moi* ne désigne rien de déterminé que dans la circonstance et par elle ; et s'il demeure quelque chose, ce n'est que la notion pure de présence, de la capacité d'une infinité de modification. Finalement *ego* se réduit à *quoi que ce soit* » (E II, 959). Entre sa confusion dans la mêlée, et sa décomposition substantielle, la personne semble réellement menacée d'extinction ! Elle est pourtant déjà impersonnelle, multiple et fragmentée en soi. La nuance tient à ce que l'objet de

la critique ici n'est pas le phénomène de dislocation – presque attendu –, mais le fait que la société réduise progressivement les conditions de possibilité d'une adéquation entre le pluralisme de l'homme, et celui de la réalité.

« Dans tous les cas possibles, être, résume le narrateur devant Monsieur Teste, demeure étrange. Être d'une certaine manière, c'est encore plus étrange. Cela est même gênant », finit-il par avouer (MT, 108). C'est sans doute cette gêne éprouvée, nous semble-t-il, par les trois protagonistes, qui les poussent à entamer un processus volontaire de dépersonnalisation, afin de laisser place au variable, au modifiable, au hasardeux, au possible, en un mot, au polymorphisme de l'être.

Voilà donc des écrivains qui se mettent à prendre la place des penseurs, voire des métaphysiciens, même si le terme leur aurait peut-être déplu, trop lourd, trop fallacieux au vu des rapports compliqués qu'ils entretiennent avec la philosophie. Il n'en reste pas moins que, dans la lignée d'autres romanciers ou même poètes – citons pêle-mêle Diderot, Rousseau, ou Pessoa, Michaux – Musil, Valéry et Calvino considèrent la recherche de la vérité des êtres comme l'une des tâches et défis propres à la littérature. Observateurs assidus de ce qui existe, enquêteurs subtils de ce qui n'est pas seulement visible à l'œil nu, ils analysent les modalités du monde et de l'homme, dans le but de construire des personnages qui soient en quelque sorte respectueux de ces données générales. Il n'est plus possible de faire du personnage la représentation mimétique de la personne, tant celle-ci est sujet de méfiance et de trahisons intellectuelles. La personne n'est plus personne, et se rapproche nettement de son sens étymologique, la *persona* signifiant le « masque de théâtre », puis, à partir de 1190, le « personnage » ! Comment les trois auteurs vont-ils résoudre le problème que vient de devenir « l'effet de personne », censé être pris en considération dans la création d'un personnage romanesque ? Il semble que Palomar, Ulrich et Monsieur Teste nous montrent chacun une figure sans figure, une forme sans forme, au point que nous pourrions légitimement les baptiser des « impersonnages ».

III. L'homme indéterminé et la construction du personnage : l'exigence possibiliste

Une chose est sûre : les personnages auxquels nous avons affaire ici ne nourrissent certainement pas l'illusion d'être des copies de personnes réelles. Là ne réside pas l'intention des auteurs ; ils visent plutôt à créer des figures qui respectent ce que l'analyse globale de la

réalité a décelé, à savoir, son aspect informe et indéterminé. Comment ces découvertes générales s'appliquent-elles aux formes narratives ? Quels sont les choix littéraires de Valéry, Musil et Calvino concernant la représentation du réel, et plus spécifiquement, la substance « textuelle » de leurs créatures ?

La reconfiguration des choses, étudiée précédemment, met en jeu un certain rapport au monde, une situation apparemment décalée et détachée du personnage vis-à-vis du monde dans lequel il évolue. L'absence de fondement, de liens solides, est considérée comme une vérité de l'être ; mais elle est également un pari, un choix et une expérience que semblent partager les trois protagonistes. En outre, elle se donne, chez Musil, comme « la voie dans laquelle s'engage le roman, sans s'entourer des garanties habituelles de la narration »¹¹⁹ ; la multiplicité des possibles du jeu narratif calvinien, ainsi que le refus des subterfuges du mimétisme traditionnel chez Valéry, sont des déclinaisons tentées dans ce même but de rapprocher la forme du fond véritable des choses. L'exigence possibiliste – et non plus réaliste – pousse alors les auteurs à définir leurs productions comme des constructions, des architectures de mots et de pensées, bien plutôt que comme des images calquées sur des modèles existants. L'esprit, concaténation de potentialités, est partout : il est la source du travail de l'écrivain, il est le suc véridique des événements, il est le centre indispensable du personnage. Il s'agit donc de procéder au retrait de tout ce qui est inessentiel – les qualités, les particularités, la matière elle-même –, de déposséder – disqualifier – le personnage de ses « avoirs » pour ne conserver que son être minimum, son noyau abstrait et pur, de mettre au jour, en un mot, ce que nous sommes, ce que le monde est *réellement*.

Mais évidemment l'entreprise est délicate et incertaine. Comme le dit Ulrich, « seul le degré de ce réellement est difficile à déterminer. C'est une autre réalité que celle du monde réel » (HSQ II, 732). Est-ce une réalité supérieure, mentale, entièrement fictive ? A l'horizon de ces explorations, désormais narratologiques, s'esquisse un but étrangement paradoxal : « sauver [n]otre personnalité » (HSQ I, 59), et prévenir, si possible, les dangers d'un démembrement tragique du Tout.

A. La perte du Moi et le refus des qualités

Ce que sont les personnages ? Un je-ne-sais-quoi qui est si peu, si fragile, au bord de la dissolution ultime. Nous avons déjà observé que Palomar, Ulrich et Teste, inadaptés et bien

¹¹⁹ J.P. Cometti, *L'Homme exact*, op.cit., p.50.

solitaires, entretenaient avec le monde des relations plutôt conflictuelles et marginales. Mais l'écart se creuse davantage, sans doute parce qu'« une vie sans forme est la seule forme qui corresponde à la multiplicité des volontés et des possibilités dont notre vie est pleine » (HSQ II, 273). Qu'est-ce que cette forme sans forme qui semble caractériser le mode d'être des trois personnages ? A travers une poétique de la rupture, de la scission, de l'indifférence ou de la désagrégation assumée, les écrivains tentent d'atteindre la dernière marque indélébile de l'être de papier.

1. se tenir à l'écart du monde : retranchement et détachement – La manière dont Calvino décrit les contacts de Palomar avec la réalité pourrait aisément nous faire penser à Ulrich et Monsieur Teste : « son adhésion aux choses, écrit-il, demeurait celle, intermittente et passagère, de ces personnes qui semblent toujours absorbées dans la pensée d'une autre chose, mais cette autre chose n'existait pas » (P, 71). L'activité des personnages étant amplement spéculative, voire totalement abstraite au point de pouvoir se passer des faits empiriques, l'attachement à la réalité concrète devient donc, d'une certaine manière, facultative. Ce qui importe est la pensée. Ainsi, nous comprenons pourquoi cette « sorte d'animal intellectuel » qu'est Teste, ce « mongol [...] tout entier à ses mœurs intérieures », s'avère être en même temps « sans attache, [...] capable de tout, dédaignant tout » (CE II, 1383).

Il est pourtant évident que les motifs d'une telle présence – absence – de Monsieur Teste sont différents de ceux de Palomar. Ce dernier a « tendance à réduire ses relations avec l'extérieur » (P, 12) parce qu'il médite, certes, mais aussi parce qu'il est malheureusement privé des qualités de sociabilité, apparemment si naturelles pour les autres hommes. A *contrario*, Teste choisit de s'écarter des gens ordinaires, d'être un « monstre d'isolement », un « esprit si séparé » (MT, 50), par orgueil, d'une part – un « orgueil de ces orgueils qui vous retranchent des vivants » –, par besoin de fuir, d'autre part. En effet, Teste fait partie de ce groupe des « gens à pensées, à soucis et à monologues », ces « êtres absorbés », qui recherchent « leurs éloignements mutuels » (MT, 53). Ils sont pareils à des « ombres qui se fuient », et même, ultimement, ressemblent à des « absents possibles » (MT, 54). Quoi de plus compliqué, n'est-ce pas, que la figuration de ce qui n'existe qu'à demi, de ce qui, par hasard, parvient, de temps en temps, à être ?

A l'instar de Palomar, homme « distrait » (P, 128), Ulrich a fréquemment l'esprit « occupé ailleurs » (HSQ I, 31) ; ses rapports avec le monde sont qualifiés de « pâles, fantomatiques, négatifs » (HSQ I, 334). Musil note par exemple que son personnage se rend à l'Action Parallèle, l'endroit où « se nouent les fils du réel », seulement « deux fois par

semaine » (HSQ I, 435), puis de moins en moins, jusqu'à finir par ne plus y aller du tout, vers la fin du tome II – le « voyage au Paradis », au chapitre 94, signe l'éloignement radical d'Ulrich et Agathe. Ulrich se montre par conséquent peu engagé dans cette réalité concrète qu'est la vie mondaine et politique, l'existence banale, illustrant en quelque sorte, de cette manière, le déni du privilège en faveur de ce qui est effectif – dont Meinong a étudié l'ampleur. Il reste à l'écart, en dehors, incapable de se mêler à la foule et donc de profiter de sa « protection contre la solitude » (HSQ I, 793) : « qu'il dût, songe-t-il au moment où les manifestants défilent devant le palais contre l'Action Patriotique, rester en haut sans elle, [...] lui semblait l'expression même de son destin ».

Il est important de comprendre ici que, pour Ulrich et Teste surtout, le retranchement de leur personne par rapport au monde procède d'une volonté bien plus que d'une soumission ou d'une faiblesse. Monsieur Teste, en effet, a « tué la marionnette » (MT, 19), c'est-à-dire qu'il a délibérément fait taire sa personnalité, engeance si contingente et imprudemment trompeuse. Il aurait refusé, comme quelques autres peu nombreux, selon le narrateur de *La Soirée*, de se « considérer comme autre chose qu'[une] chose » (MT, 17), donc comme autre chose, qu'un quelconque. Sa femme en fait d'ailleurs état, soulignant ses « excès d'absence », semblables à des soustractions de matière : alors, raconte-t-elle, « sa physionomie s'altère, – s'efface !... Un peu plus de cette absorption, et je suis sûre qu'il se rendrait invisible !... » (MT, 44). La disparition progressive de la personne – son prénom est d'ailleurs peu employé, moins que ce titre anonyme, « Monsieur » –, comme une tension « hors de ce monde », peut faire écho, sous certains rapports, à la décision d'Ulrich de « prendre congé de sa vie pendant un an » (HSQ I, 59). Effectivement, les personnages de Valéry, selon l'analyse de M. Jarrety, sont « des êtres séparés », et « leur valeur est dans cet écart »¹²⁰. Pouvons-nous lire métaphoriquement la situation de Palomar – le « repos absolu (P, 34), les files d'attente, la profonde distance entre lui et les autres – comme une reprise infléchie de ce même thème ?

En tout cas, la vie d'Ulrich, *ad interim*, répond surtout à une exigence intellectuelle, à savoir, « chercher le bon usage de ses capacités » (HSQ I, 59), et appliquer le sens du possible, n'admettant aucune figure figée ni solide du Moi, aucun attachement définitif de propriétés particularisantes, en un mot, aucune soumission à la personne. Ainsi d'avouer que « si l'on veut être l'autre entièrement, on doit commencer à renoncer à la vie » (HSQ II, 441).

¹²⁰ M. Jarrety, *Valéry devant la littérature*, déjà cité, p.346 ; l'auteur ajoute que c'est cet écart même qui « les rend impossibles à raconter ». Le détachement à l'égard du réel devient synonyme de détachement à l'égard des narrations traditionnelles.

Etre autre, autrement, multiple, voilà un motif partagé par Teste et Palomar. Mais l'histoire d'Ulrich est précisément l'« aventure du refus de la vie » (HSQ II, 851), ou encore, du détachement absolu, d'une délivrance « analogue à la délicieuse faiblesse qu'on éprouve dans ses doigts quand le sommeil les détache prudemment du dernier fragment du monde qu'ils tenaient encore » (HSQ II, 227). Elle commence véritablement au moment de la mort de son père, ce « tournant » par lequel Ulrich se retrouve « définitivement étranger dans un monde auquel il était encore relié » par l'homme désormais enterré (HSQ I, 822). Le personnage de Musil, de même que ceux de Valéry et Calvino, se déchargent de leurs obligations réalistes, au bénéfice des pensées, idées, et autres abstractions, au point de s'apparenter à de simples cercles vides, évidés, disponibles et abyssaux¹²¹.

2. *Eigenschaftslosigkeit et Ichlosigkeit* chez Musil – « L'Homme sans qualités », c'est là la première dénomination d'Ulrich, avant même son prénom. L'article défini et la majuscule renforcent le terme générique pour faire entrer le personnage sous la forme... d'un concept ! Mais un concept vivant, contradictoire – n'ayant aucune qualité et les ayant toutes, possibles ou actuelles –, et éprouvé au contact d'un réel créé pour l'occasion. Musil assume d'ailleurs la dimension artificielle et narrative de l'expérience, lançant à l'adresse du lecteur, au chapitre 40 du tome I : « Il n'est pas difficile de décrire dans ses grandes lignes cet homme de trente-deux ans nommé Ulrich, même si la seule chose qu'il sache de lui-même est que toutes les qualités lui sont à la fois proches et étrangères, et que toutes, qu'elles soient ou non devenues les siennes, lui sont curieusement indifférentes ». La question est donc la suivante : quelles sont précisément les « grandes lignes » de construction du protagoniste musilien, et pourquoi ses attributs sont-ils objets de refus, tout en étant pourtant autrement convoités ? Pourquoi, en somme, perdre son Moi et effacer ses particularités sont-ils les deux exigences que Musil demande à sa créature ?

Il est clair que l'informe, l'indéterminé et l'impersonnel constituent les trois piliers authentiques de l'architecture du réel et de la (non-)substance d'Ulrich. Ils ont pour commune mesure, d'une manière évidente, la matière abstraite de l'être et l'activité mentale du personnage, qui marchent à l'unisson. En effet, ce qui exile Ulrich « dans cette existence anonyme et confinée » n'est rien d'autre « que cette obligation de lier et de délier le monde

¹²¹ Nous pouvons penser ici à l'image de l'anneau de mariage dans *HSQ I*, 464 : « Il n'y a rien en son centre, et on dirait pourtant que ce centre est la seule chose qui lui importe ! », dit Clarisse. Le thème de la dépossession, de la désappropriation, comme condition de ce vide substantiel, est présent dans *HSQ II*, Ch.21 « Jette tout ce que tu possède au feu, jusqu'à tes souliers ».

que l'on appelle, d'un mot que l'on n'aime pas rencontrer sans épithète, l'esprit » (HSQ I, 192). Penseur infatigable, l'Homme sans qualités représente « le monde qui entre et qui sort, des aspects du monde qui se recomposent dans une tête » (HSQ I, 140). Comment ne pas lire ici une parenté avec Palomar, décrit comme étant le monde qui regarde le monde ? Plus le moi est réduit, ce « moi si partiel » (HSQ II, 25), plus efficace peut être la réflexion absorbée sur des choses qui n'existent pas. L'*Ichlosigkeit* est donc liée au travail spéculatif du personnage¹²², au sens du possible qui interdit de considérer les qualités comme « réelles » (HSQ I, 22), et enfin au déni du préjugé en faveur de la réalité effective, cela même qui prend le caractère et le vécu de la personne comme un fait acquis (à propos de l'expérience que nous pouvons acquérir dans la vie, Musil précise entre parenthèses que c'est là « un autre élément qu'on peut dissocier de la personne », HSQ II, 223). Ce qui importe le plus, finalement, c'est « l'indétermination même » (HSQ II, 603) de l'homme, sa capacité à être et à exprimer toutes ses potentialités.

La notion d'indétermination paraît cependant ambiguë : elle est certes positive et espérée, en tant que « mobilité de l'âme qui présuppose des dons variés » (HSQ I, 189) ; mais elle est en même temps négative et douloureuse, parce que cette « liberté intérieure », qui est ce qu'il reste du Moi d'Ulrich, n'est en fin de compte que le « pouvoir de tout concevoir, de savoir, en toute situation humaine, pourquoi il n'est pas nécessaire qu'on s'y attache, et de ne jamais savoir à quoi s'attacher ! » (HSQ I, 334). L'ignorance de ce qui pourrait satisfaire les réquisits métaphysiques est donc cause de souffrance.

La scène de l'interrogatoire, située dans ce même chapitre 40, semble pouvoir se lire comme une allégorie de cette équivocité conceptuelle et, en un sens, comme une parabole de l'enquête sur, de la quête du soi moderne. Ulrich critique alors la réduction de sa personne à un signalement officiel et uniforme, se sentant peu à peu démembré « en éléments impersonnels et généraux » : il estime posséder, contrairement à ce que pensent les policiers, des « signes particuliers ». Sommes-nous face à une incohérence ? Ulrich, l'Homme avec qualités particulières ?

C'est là que doivent être distinguées les deux significations de l'impersonnalité : elle fait ici écho au problème de l'époque, celui de l'anonymat de l'homme perdu dans la masse des grandes villes ; mais elle est, d'un autre côté, revendiquée sous l'angle du refus de réalité

¹²² Nous noterons que l'*Ichlosigkeit* est une dynamique déjà en jeu dans le premier roman de Musil, *Les désarrois de l'élève Törless*, Seuil, « Points », 1960 (trad. fr.) ; l'expérience cognitive du personnage y est aussi nettement plus importante que ses quelconques déterminations particulières.

effective. Ulrich n'entre pas dans les cases normées de la société : lorsqu'à la question sur son métier il répond 'indépendant' – dire « 'savant indépendant' lui eût été impossible » –, il sent « se poser sur lui le même regard que s'il avait répondu 'sans abri' ». Et, comble du désespoir des représentants de l'ordre social, leur suspect n'est pas « dans le bottin » ! Cet épisode nous permettrait donc peut-être de dire qu'Ulrich n'est particulier qu'en vertu de son moi intime – corrompu par les règles de bonne conduite –, et qu'il est interchangeable en tant qu'homme, tout simplement. Ulrich chercherait donc à écarter son moi extérieur, conforme et déterminé *a priori*, pour exprimer son moi intérieur, pur de toute qualification attendue.

C'est ainsi que nous pouvons comprendre l'impression que ressent Ulrich d'être « né avec des dons pour lesquels, provisoirement, il n'y avait pas d'emploi » (HSQ I, 75) – ce pour quoi il prend la décision de son congé annuel –, c'est-à-dire d'être un « homme que quelque chose contraint à vivre contre lui-même, alors même qu'il paraît se dérober à toute contrainte », un homme que « quelque chose attire vers toutes les formes de la vie », tandis que « quelque chose de plus puissant l'empêche d'y atteindre » (HSQ I, 192). Ces contradictions profondes et tragiques entre le dehors et le dedans rendent l'état intérieur d'Ulrich vacillant et agité ; sans doute le drame de la scission entre l'homme et le monde permet-il de les éclairer.

Si dans l'enfance, comme l'explique Ulrich à sa sœur, « nos états personnels n'étaient pas nettement séparés encore de ceux du monde » (HSQ II, 281), rien n'est plus, par la suite, « entièrement là ». Il y a comme une brisure au fond de l'homme adulte, par lequel nous sommes, quoi que nous fassions, toujours hors de nous-mêmes, à côté de notre être authentique. L'harmonie a été rompue ; en devenant une « personnalité », tout « se fige » et s'informe dans les deux ou trois moules inadéquats des idéologies sociales. En dédommagement, ironise-t-il, « nous avons obtenu de pouvoir dire *Je suis* en toute occasion, si cela nous fait plaisir ». La belle affaire ! Une dispersion anarchique du moi qui n'est plus en phase avec le monde, c'est sans doute ce qui a poussé nombre d'écrivains contemporains de Musil à désirer l'anonymat¹²³, et Ulrich, exigeant et déçu, s'inscrit donc dans cette mouvance identitaire, refusant cette existence à moitié et décidant de perdre volontairement « tout amour pour cette façon d'être soi et pour cette sorte de monde ». Là est l'origine de l'*Eigenschaftslosigkeit* musilienne. Si le monde demande à l'homme de se fixer dans une

¹²³ La recherche de l'anonymat, signale Thieberger, dans son article « *Le Merle* ou le moi fluctuant », est « une marque de l'époque expressionniste », citant alors le K. dans *Le château* de Kafka, ou A et Z dans *Les innocents* d'H. Broch, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.256.

forme absurde et illusoire, alors Ulrich préfère se réduire lui-même jusqu'à une sorte d'« atome primitif » (HSQ II, 326) qui sera peut-être capable d'assumer toutes les formes.

Il s'agit donc de « dé-devenir », c'est une des traductions possibles du néologisme inventé par Musil : « *entwerden* ». Puisque le mortier ne tient pas sur Ulrich, ce mortier censé le faire devenir une personne, et puisque être une personne ne lui convient pas, pour toutes les raisons que nous avons exposées précédemment, alors l'homme sans qualités accepte d'assumer pleinement la vérité de l'être. M. Blanchot rapporte les propos de Musil qui, dans ses notes, affirme que la particularité essentielle de son personnage tient précisément au fait de n'en revendiquer aucune ; « c'est l'homme quelconque, poursuit Blanchot, et plus profondément, l'homme sans essence, l'homme qui n'accepte pas de se cristalliser en un caractère, ni de se figer en une personnalité stable »¹²⁴. Parce que le « plaisir d'être un autre, incertain en soi-même, ombre faisant des projets à côté de soi » (HSQ II, 801) semble plus heureux que la désagréable sensation d'être privé d'emploi, Ulrich sera donc l'homme du *clair-obscur identitaire*, une variation de l'être, un essai d'homme dont l'indétermination permettra alors le mouvement et, en quelque sorte, le devenir-meilleur. Il annule son propre poids, comme le chaman tel que Calvino le pense, se rendant par là prêt à s'envoler « dans un autre monde, à un autre niveau de perception », à accroître son expérience cognitive et, peut-être, à trouver « assez de force pour modifier la réalité » (LA, 55), et se modifier soi-même.

3. Palomar ou l'être-monde – Le personnage de Calvino possède bon nombre de points communs avec celui de Musil, et notamment le fait d'être une substance que seules les molécules mentales constituent. Mais c'est également à travers une volonté parente d'annuler son propre Moi que Palomar rejoint les aspirations d'Ulrich. Il propose et expérimente deux moyens possibles pour parvenir à cette fin : se fondre dans le monde (section « Le monde regarde le monde », P, 147-149) ou rompre avec lui (section « Comment apprendre à être mort, P, 155-161) ; manières qui ne semblent pas si éloignées de celles d'Ulrich cherchant, soit à rétablir l'harmonie de l'enfance – qui se cristallisera dans l'utopie de l'« autre état » –, soit à se couper définitivement du réel en renonçant à la vie. La spécificité du personnage calvinien est pourtant notable : c'est l'idée que la dynamique d'effacement des particularités

¹²⁴ M. Blanchot, *Le Livre à venir, op.cit.*, p. 188. Nous signalerons au passage une remarque de J. Bouveresse, « La Science sourit dans sa barbe », *L'Arc*, n°74, p.22, notant que « le concept musilien d'*Eigenschaftstlosigkeit* peut être rattaché [...] à la critique nietzschéenne et machienne de la pensée substantialiste ».

se situe dans le rapport de Palomar au monde, entendons, l'univers, le Tout – le monde entier qui l'entoure et qu'il entoure.

Dans un premier temps, conscient que son propre Moi est en train de gâcher ses chances de comprendre les choses, parce qu'il prend trop de place dans les conditions d'observation qu'il voudrait objectives, Palomar se demande alors comment il peut faire pour « regarder quelque chose en mettant de côté le moi ». La question pratique devient identitaire : « à qui appartiennent les yeux qui regardent ? », s'interroge-t-il, en d'autres termes, qu'est-ce que le moi, et peut-on donc annuler sa partie subjective ? Palomar rejette alors la thèse d'une dualité de nature entre la personne, d'un côté, et de l'autre, le monde, entre un dedans et un dehors qui seraient substantiellement différents. En effet, à part le monde, argue-t-il, « que voulez-vous qu'il y ait d'autre » ?

La conception calvinienne pourrait être, inversement, holiste, voire même hylozoïste : le monde et moi sommes faits de la même matière vivante, qui peut ensuite se dédoubler, à l'occasion, « en un monde qui regarde et un monde qui est regardé ». Dans cette perspective, l'aspect prétendument particulier du Moi s'efface au profit de son appartenance au Tout. Palomar est donc redéfini comme étant « un morceau de monde en train de regarder un autre morceau de monde », et même comme un simple instrument – donc neutre, neutralisé –, une « fenêtre à travers laquelle le monde regarde le monde ». Le refus des qualités répond ici à la fois à une exigence méthodologique et à une certaine idée de l'être. Que la mise en pratique de Palomar ne fonctionne pas correctement ne signifie donc pas que le Moi ne peut être réduit : Palomar demeure un personnage sous-qualifié que le désir de résilier ses caractéristiques, caractérise.

Le second essai de la créature de Calvino peut être finalement considéré comme l'envers du premier : il s'agit cette fois de se détacher du monde, donc de supprimer entièrement le moi, son vécu, ses déterminations trop dérangeantes. Palomar exprime clairement le renversement : « avant, il entendait par monde : le monde, plus lui », ce qui correspondrait à ce que nous venons d'étudier ; « il s'agit maintenant de lui, plus le monde sans lui ». Ulrich lui-même ne va pas jusque là ! Qu'est-ce donc, alors, qu'être mort ? C'est un changement, non pas tant dans ce que Palomar fait, « mais dans ce qu'il est, et plus précisément en ce qu'il est par rapport au monde » ; ce rapport, bien que le personnage ne parvienne pas tout à fait à l'exemplifier, est synonyme de « détachement sublime », ou encore

de « dépassement de ses propres limites », semblable à la désolidarisation qu'Ulrich – et Teste par ailleurs – préconise.

Mais cela suppose surtout, et c'est là le « pas le plus difficile pour quoi veut apprendre à être mort », de « se convaincre que sa vie est un ensemble clos » auquel on ne peut rien ajouter ni retrancher. Être mort, c'est se savoir complet, figé, déterminé par ce que nous avons vécu et pensé : c'est être donc, au sens figuré, une personne, un caractère, un personnage-type ? Palomar, prenant conscience de toutes ces conséquences, « se prépare à devenir un mort hargneux », parce qu'il supporte mal, comme les deux autres protagonistes, d'être « condamné à rester ce qu'il est », tout en n'étant cependant pas « disposé à renoncer à quoi que ce soit de lui, même si cela lui pèse ». Nous retrouvons ici les ambiguïtés de l'impersonnalité musilienne, entre désir et déni. La manière qu'a Palomar de sortir de ses contradictions tient précisément à la spécificité de la position calvinienne : « songeant à sa propre mort », nous est-il dit, le personnage en vient à penser à celle de tous les êtres humains, et jusqu'aux « derniers survivants de l'espèce humaine », dans un scénario plus hypothétique. La dimension « monde » permet donc à Palomar de se débarrasser du caractère particulier de son entreprise, considérant le moi dans un espace-temps beaucoup plus global et impersonnel.

La double tentative de réduction du Moi privé de Palomar inscrit par conséquent bien le personnage calvinien dans la ligne d'une démarche narrative qui, passant par des réflexions générales, construit volontairement un homme indéterminé.

4. Teste ou le zéro fondamental – La perte du Moi est liée, chez Valéry, comme pour Musil, à la critique du Moi comme étant une « superstition » gênante, un « esprit malin » (Œ II, 880) qui n'a pour effet que d'empêcher le travail désastreux de l'esprit. Tous les thèmes relevés précédemment sont déclinés par Teste. Le narrateur de *La Soirée* remarque ainsi que son ami a cherché à modifier sa personne : « qu'avait-il fait de sa personnalité ? Comment se voyait-il ? » (MT, 16). Et en effet, le lecteur peut se poser de telles questions ! La volonté testienne d'être « celui qui se livre tout entier à la discipline effrayante de l'esprit libre », engage un processus d'évacuation des attributs comparable à celui de Palomar ou Ulrich.

Mais la spécificité de son entreprise tient à la définition valéryenne de la *conscience*, notion très présente et constitutive de l'homme autant que du personnage. Voici ce que l'auteur en dit dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* :

« Le caractère de l'homme est la conscience, et celui de la conscience, une perpétuelle exhaustion, un détachement sans repos et sans exception de tout ce qu'y paraît, quoi qu'y paraisse. Acte inépuisable, indépendant de la qualité comme de la quantité des choses apparues, et par lequel l'homme

de l'esprit doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit » (p.90).

Le programme valéryen est on ne peut plus clair ; Teste s'y attache, cherchant à éviter tout « mécanisme [...] qui n'est pas le plus général possible » (MT, 18), pour réussir ce tour de force mental consistant à faire d'une diminution du Moi, une extension infinie. Il désire profondément « se retirer du moi – du moi ordinaire en s'essayant constamment à diminuer, à combattre, à compenser l'inégalité, l'anisotropie de la conscience ? » (MT, 119). Le terme technique ici employé tend à souligner le constat contre lequel Teste s'élève, à savoir, que nos propriétés nous encomrent par la différence qu'elles instaurent entre elles, selon leur distribution arbitraire.

Il faut devenir un « homme sans reflet » (MT, 114), c'est-à-dire un homme qui ne *possède* pas ses qualités, un homme qui « a substitué au vague soupçon du Moi qui altère tous nos propres calculs, [...] – un être imaginaire défini, un Soi-Même bien déterminé, ou éduqué, sûr comme un instrument, sensible comme un animal, et compatible avec toute chose, comme l'homme » (MT, 106). Déterminé ? Peut-être, effectivement, mais par un « être moindre auquel il faut obéir sous une peine inconnue, qui est mort » (MT, 64). Nous remarquons ici la tentative partagée avec Palomar de se désolidariser radicalement du monde – et faisant également penser au regard agonisant du penseur.

Parce que, contrairement à l'enfant qui « se découvre », l'adulte Teste se « sait par cœur » (MT, 31), il lui faut désormais désapprendre, nettoyer cette « forme finie » (CE II, 572), la fuir, surmonter cette « idole » qu'est notre personne, pour atteindre ce qui est « fondamental » (MT, 16). En effet, comme le note le personnage dans son *Log-Book*, « si le moi pouvait parler », il se crierait « au-delà de toute qualification » (MT, 68). La raison en est précisément que l'esprit est a-qualifié, « ni bon, ni méchant, ni fourbe, ni cynique, ni autre » (MT, 105-106) ; il est au-delà des principe de non-contradiction et du tiers-exclu, au-delà des exigences logiques même, comme les objets possibles qui le constituent, simplement – et cela est tout ! – capable de choisir. Teste, fidèle à la Self-Variance identitaire, s'harmonise avec ce miracle spirituel d'être « plus autrement le même, et plus que moi » (MT, 69). C'est sans doute ce qui justifie aussi ses dénominations hybrides, telles que « sphinx », « chimère » ou « hippogriffe ». A l'instar d'Ulrich, la créature valéryenne est un concept ouvert, et c'est son « dénuement réel » qui « engendre une richesse imaginaire » (MT, 64) construisant le fond mobile du personnage, et si inépuisable qu'elle permet toute forme, même inexistante.

Par conséquent, tout se dire, tout dire de soi, c'est « rejeter tous les attributs » et, par là, « tendre vers le moi pur » (CE II, 880). Voilà le rêve testien ! Exprimer et assumer cette « effrayante *pureté* » (MT, 50), cette « *simplicité* indéfinissable » (MT, 119), l'absolu d'une pensée tournant sur elle-même. Monsieur Teste représente l'idéal d'une activité spéculative débordante, se dégageant du corps-attache pour s'élever jusqu'à l'unique présence mentale. Si ce « moi sans attributs » peut être comparé au « zéro des mathématiques » (CE II, 959), alors nous comprenons comment l'annulation de toute matérialité du personnage prend le sens d'une disponibilité future : au zéro, l'homme lucide peut ajouter toute quantité cognitive, exprimant alors l'activité positive de l'écrivain¹²⁵.

L'indétermination et l'impersonnalité des personnages sonnent comme des notions équivoques : tantôt vécues comme des soustractions subies de leur moi authentique, comme des privations injustifiées pouvant mener à un vide amorphe et dangereux, au bord de l'évanouissement ; tantôt ardemment désirées et mises en place intentionnellement comme des garants de disponibilité identitaire et d'adéquation aux vérités générales. La première expression illustre peut-être le tragique moderne, cette incapacité d'unir les fragments disloqués du moi et de la vie, un déchirement presque mystique chez Musil. La seconde, en revanche, tend à définir le processus littéraire des auteurs, cette délivrance des surplus du Moi pour atteindre l'essentiel. La volonté de créer des impersonnages va donc motiver la construction de formes narratives épurées et conscientes de leur nature verbale.

B. Une construction mentale et fictive

Sans doute est-il absurde, de prime abord, de discuter de la réalité ou de la facticité d'un personnage de roman ! A l'évidence, Monsieur Teste, Palomar et Ulrich n'existent pas *effectivement*, mais ils sont pourtant quelque chose : la question est donc de savoir ici quel genre d'existence leur est prêté. Un passage de *L'Homme sans qualités* semble résumer l'étrange subsistance de leurs êtres respectifs, tandis que ces derniers paraissent disparaître progressivement « dans cette extrême concentration, cette crispation de leur personne » (HSQ II, 902). Musil note que « leurs perceptions et leurs pensées [prennent] peu à peu un aspect indéterminé », comme nous venons de le remarquer, au point qu'ils sont « presque

¹²⁵ Voir notamment l'article de U. Heetfeld, « La Conception mathématique du 'Moi pur' dans les Cahiers », P. Gifford, B. Stimpson (éds), *Paul Valéry, Musique, Mystique, Mathématique*, Presses Universitaires de Lille, 1993, p.183-200.

émerveillés d'exister encore (de voir que leurs personnes étaient encore là) ». Quel est ce là, l'ici et maintenant des personnages de Calvino, Musil et Valéry ? Substantiellement textuels, idéels et potentiels, ils pourraient être considérés comme des constructions agencées autour de thèmes tels que la multiplicité ou la transparence verbale. Ainsi, au réalisme psychosociologique des personnages classiques se substitue un puissant jeu de l'imagination et de l'entendement, évacuant les représentations mimétiques devenues impertinentes.

1. la créature verbale valéryenne : transparence de l'artifice – Une chose est sûre : Valéry affirme et assume la transformation littéraire de la matière ontologique, notamment en parsemant son récit de signes subtils de sa présence en tant qu'écrivain et auteur de *Monsieur Teste*. L'identité de la voix narrative – celle de *La Soirée*, celle de la *Lettre d'un ami* – est en effet difficile à cerner, à moins de la lui attribuer, au regard d'indices textuels troublants. Dans *Dialogue*, également, les premières phrases paraissent refléter de manière cryptée la relation que peut entretenir le créateur avec sa créature : « l'homme, pouvons-nous lire, est différent de moi et de vous. [...] Et le premier étant une voix avec une forme, l'autre prend toutes les formes et toutes les voix. Par là, nul n'est l'homme, M. Teste moins que personne » (MT, 105). Nous avons donc là comme l'intrusion de Valéry mettant en abîme, par une sorte de métalangage sur son propre travail, la figure d'un Teste désincarné, pas même homme, simple écrit d'un écrivain situé à un autre niveau. La « méfiance » (MT, 23) du narrateur de *La Soirée* peut alors bien se comprendre : le « souvenir » d'un *impersonnage* a de quoi être particulièrement flou et vaporeux ! La présence-absence de Valéry se manifeste par ailleurs à travers des sortes d'annotations censées être paratextuelles – comme des repères dans les brouillons de l'auteur – telles que « (Cf. M. Teste) » (MT, 126), qui minent donc l'illusion réaliste jusqu'à l'interdire complètement.

Ce qui est spécifique à la démarche valéryenne, c'est le va-et-vient constant, le dialogue que l'auteur instaure avec son personnage : Valéry voudrait en fait créer des êtres auxquels il « donnerai[t] un très vague soupçon de [s]on existence, tel qu'il soient conduits à la [lui] dénier par cette raison qu'[il] leur a conférée » (MT, 132). La condition testienne pourrait alors se définir comme une perpétuelle recherche d'équilibre entre la croyance d'exister et la certitude, ou l'intuition, d'être fictif. C'est une des interprétations possibles que nous pouvons faire d'une impression que formule Emilie Teste : « si vive que je bondisse, explique-t-elle, je ne laisse jamais de ressentir l'empire de ce puissant absent, qui est là dans quelque fauteuil, et songe, et fume, et considère sa main, dont il fait jouer toutes les

articulations. Jamais je ne me sens l'âme sans bornes. Mais environnée, mais enclose. [...] Je ne veux point dire *captive*. Je suis libre, mais je suis classée » (MT, 47). Quel tour de prestidigitation sublime se permet Valéry, faisant de son personnage l'auteur de l'existence de sa femme, celui qui écrit à la *main* la place qu'elle peut prendre dans la réalité ; et laissant intact, finalement, le mystère qu'environne la si fragile *vie* d'un personnage, entre l'espace de la page – l'espace de la scène – et le lieu imaginaire qu'il occupe !

Si nous nous penchons sur la genèse du texte, dont fait état Valéry dans sa Correspondance, alors l'artifice que représente ce « personnage de fantaisie » (MT, 7) nous saute aux yeux : « sur Teste, écrit-il à J. Prévost, la vérité est simple : j'ai cherché longtemps des connaissances ou plutôt des opérations d'un certain genre, et j'ai attribué à M. Teste l'état de celui qui les aurait découvertes » (CE II, 1380). Le personnage serait-il la trame-prétexte des élucubrations dispersées de Valéry ? C'est sans doute là un aspect des choses. En fait, le texte est une « informe ébauche (faite de débris et pour une occasion) », un « écrit de circonstance » – il exprime aussi cela dans sa Préface – aussi hasardeux que si quelqu'un lui avait demandé de produire quelque chose dans des délais brefs.

Valéry semble effectivement sous-entendre que l'ouvrage est bâclé, disant avoir fait ce « faux portrait de personne », une « caricature », au mieux, uniquement « avec des notes vite assemblées » (CE II, 1383). Les propos de l'écrivain paraissent à tout le moins excessifs, voire contradictoires quant à l'origine réelle du projet testien : ce n'est pas simplement, comme il le prétend parfois, « avec un rien de fable qui rassemble quelques observations, [qu']on obtient un personnage assez viable » ; en réalité, c'est un peu plus que cela. Teste est l'aboutissement d'un travail d'architecture textuelle, d'un agencement de fragments éparpillés, juxtaposés aléatoirement, mais cependant reliés par une sorte de ciment produit pour l'occasion. Teste serait comme un patchwork, un double de papier d'un Frankenstein fait de morceaux d'artifices plus ou moins éloignés du réel. « J'ai procédé, dit Valéry, en ajustant ensemble un nombre suffisant d'observations immédiates sur moi-même pour donner quelque impression d'existence possible à un personnage parfaitement impossible. J'y ai joint froidement et délibérément, avec une intention littéraire évidente, quelques morceaux descriptifs appropriés » (CE II, 1381). La substance de Monsieur Teste est donc essentiellement composée de mots – toute forme du langage. Ainsi, littéralement, ce ne sont que des « morceaux d'êtres, des doutes, des phrases qui marchent » sur le plan scriptural de la feuille valéryenne.

Même si l'artifice narratif n'est pas, pour Calvino, l'enjeu central de sa démarche, Palomar semble néanmoins posséder aussi une existence de papier : la dernière page du roman s'en fait l'écho, laissant apparaître un lien fort entre l'acte d'écrire et le maintien de l'être. En effet, comprenant que la mort s'imposera à l'humanité lorsque sera détruit le « dernier support de la mémoire de la vie », Palomar décide donc de dilater le temps en faisant le récit de tous les moments de sa vie, et ainsi, « tant qu'il ne les aura pas tous décrits, il ne pensera plus qu'il est mort ». Mise en abîme codée, ici encore, Calvino place dans la bouche de son personnage, son propre principe de subsistance, à savoir, la main de son créateur qui trace à l'encre noire les tableaux de ses instants successifs. La phrase finale prolonge l'allusion : « à ce moment-là, il meurt », et le livre se referme. La vie de Palomar est donc substantiellement dépendante de l'écriture de Calvino, et de la lecture même que nous effectuons – ouvrant le livre, faisant naître le personnage.

Nous noterons, par ailleurs, deux détails du roman de Musil qui pourraient s'inscrire dans cette même dynamique, quoique, comme dans le cas de Calvino, la transparence de l'artifice ne soit pas non plus une priorité. D'une part, cette scène dans laquelle le Comte Leinsdorf lit à voix haute un brouillon de discours (HSQ II, 212), se faisant par là personnage de théâtre, récitant son texte, et même proprement de papier, sans subterfuge ; d'autre part, cette merveilleuse invention littéraire, de concevoir le personnage de Léone comme l'incarnation humaine d'une expression verbale, « bête et méchant » (HSQ II, 916).

Et pour cause de ces similarités, le personnage de Teste est défini par Valéry dans sa *Préface* comme étant l'incarnation, non d'une formule, mais d'un problème abstrait que seuls les mots peuvent assumer : « observant que l'existence d'un type de cette espèce, explique-t-il, ne pourrait se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure, je dis que le problème de cette existence et de sa durée suffit à lui donner une sorte de vie » (MT, 10). Ainsi Valéry transforme-t-il un « germe » abstrait, un « monstre psychologique » en créature de fiction. Mais Teste n'est pas exactement la représentation d'une notion : « Pourquoi M. Teste est-il impossible ? – C'est son âme que cette question » (MT, 11). Plus qu'un mot, le personnage valéryen exemplifierait donc une phrase, l'objet linguistique par excellence ! Il ne faut cependant pas exagérer l'interprétation : Teste reste avant tout le « démon même de la possibilité » ; il est par conséquent une créature à la fois mentale et verbale. De même que Musil parle du « cas de l'Homme sans qualités » (HSQ I, 15), Valéry parle du « cas de M. Teste » (MT, 114). Parce que leurs modes d'être sont difficiles à circonscrire, les personnages apparaissent comme un défi interne, lié à la structure du récit qui les englobe.

Ainsi peuvent être mises en parallèle les deux conceptions valéryenne et musilienne de la littérature. Pour le premier, il s'agit de juger des divers livres « selon ce qu'ils supposent ou suggèrent de présence d'esprit, de conscience, de coordination et de possession de l'*univers des mots* » (CE II, 569). La transparence de la condition verbale et intellectuelle de la production narrative est donc exigée, et cette revendication est reprise par Musil. Ce dernier invite le lecteur à suspendre son « préjugé », à ne plus « attendre qu'on lui parle de la vie », mais, plus honnêtement, du « reflet de la vie dans les cerveaux de la littérature et des gens »¹²⁶. Cela seulement peut être considéré comme la copie « originale », et non « appauvrie et conventionnelle de la vie », telle que la *mimesis* pure en produit.

Le renversement des notions de vérité et de fausseté de la représentation entraîne donc les auteurs à jouer avec les différents niveaux de réalité – celle de l'écrivain, celle de l'écrire, celle de l'écrit. Evidemment, Valéry présente ici une certaine spécificité par rapport aux deux autres auteurs, notamment par la récurrence des formes métadiscursives : il refuse de donner une quelconque existence *réelle* à ses personnages, sans la soupçonner immédiatement. Musil permet à Ulrich de s'incarner sans le condamner, Calvino prête à sa créature des fragilités humaines ; Valéry, sans le classer ni l'enfermer, offre à Teste tous les possibles, sauf celui de se prétendre vraiment quelqu'un !

2. hors du temps et de l'espace concrets : des synthèses intellectuelles –
L'indétermination et l'amorphisme de la matière fondamentale tendent à brouiller, voire à abattre les frontières de l'espace et du temps dits réels : la ville, par exemple, souffre d'un « défaut de substance intérieure » (HSQ II, 10). Ce qui existe, ce qui a existé et ce qui existera sont les objets d'interrogations incessantes. Ainsi, le narrateur et ami de Teste, ayant quitté sa compagnie, se demande en quoi consiste cet *apparaître* si hésitant : « je ne vous retrouvais plus dans le temps rapproché, et cependant je vous tenais la main. Vous m'étiez coloré d'absence, et comme condamné à ne pas avoir d'avenir imminent. [...] Il me semblait qu'il y eût entre vous et moi *deux distances*, l'une encore insensible, l'autre immense déjà ; et je ne savais pas quelle il fallait prendre pour la plus réelle » (MT, 79). La construction en parallèle de ces sensations contradictoires pousse à bout l'indétermination spatiale et temporelle ; elle est, semble-t-il, la condition de possibilité des plus extravagants possibles, des fantaisies mentales.

¹²⁶ R. Musil, *L'Homme sans qualités* II, nouvelle édition, *op.cit.*, p.1038.

Le lieu et la temporalité de la narration pourraient être comparés à des cubes de verre dans lesquels évoluent les personnages, à l'abri des contraintes du monde actuel, pareils à ceux devant lesquels Palomar s'arrête un instant, et qui sont habités par l'ordre des squamifères (P, 112) :

« Chaque vitrine n'est, parmi les mondes dont l'homme est exclu, qu'un échantillon minime, arraché à une continuité naturelle qui pourrait même n'avoir jamais existé, quelques mètres cubes d'atmosphère que des mécanismes élaborés maintiennent à un certain degré de température et d'humidité. Chaque exemplaire de ce bestiaire antédiluvien est gardé en vie artificiellement, comme s'il était une hypothèse de l'esprit, un produit de l'imagination, une construction du langage, une argumentation paradoxale visant à démontrer que le seul monde vrai, c'est le nôtre... ».

Les personnages n'appartiennent-ils pas, au sens figuré, à un bestiaire atemporel, éternel et évoluant dans un univers comme parallèle au nôtre, interrogeant, par là, la réalité même, sa nature et ses bornes ? Là où Palomar se demande « dans quel temps sont immergés » les reptiliens, nous pourrions prolonger la réflexion : dans quel temps sont immergés les personnages, et dans quel temps sommes-nous immergés, si bien que, finalement, notre actualité ne semble plus pouvoir jouer le rôle d'argument d'autorité.

Le temps de la fiction est celui de la pensée : Ulrich et Teste, nous l'avons esquissé, paraissent être substantiellement conceptuels. Mais qu'en est-il plus précisément, au niveau du processus narratologique même ? Si, « dégageant le sens profond de toutes les grandes œuvres », nous trouvons « la négation, sans doute partielle, [...] de tous les principes, règles, et prescriptions sur quoi est bâtie la société » (HSQ I, 461), dans ces trois récits en particulier, cette négation semble plus totale et formelle, en tant que conséquence d'une conception de la littérature comme lieu privilégié des abstractions : Musil, notamment, la définit comme étant « le domaine des réactions de l'individu au monde et à autrui, le domaine des valeurs et des évaluations, des relations éthiques et esthétiques, le domaine de l'idée »¹²⁷. Nous nous souvenons qu'Ulrich est un « représentant de l'esprit », pouvons-nous le voir comme un *esprit représenté* ?

Il est en tout cas, selon ses propres mots, « l'idée même que la plupart des femmes se font d'un homme encore jeune et fascinant » (HSQ I, 116). Valéry, quant à lui, radicalise cette dynamique formelle en expliquant l'être de Teste à partir du phénomène de l'« aberration » : à la fois « pathologique », dénotant un « symptôme d'altération et de désagrégation des facultés mentales », le terme désigne aussi « quelque excès de vitalité, une sorte de débordement

¹²⁷ R. Musil, *Essais*, déjà cité, p.82-83 ; *Interview* de 1926, déjà cité, pour la citation suivante.

d'énergie interne, qui aboutit à une production anormalement développée d'organes ou d'activité physique ou psychique » (MT, 113-114). Le personnage valéryen est donc « aberrant », comme peut l'être une « végétation », avec ceci de particulier que la modification est « devenue consciente » (MT, 116). Ne serait-ce pas là un trait commun aux trois personnages, cette hypertrophie de l'intellect, voire cette hypertonie mentale ? Teste, certainement, parce qu'il est une forme « obtenue par le fractionnement d'un être réel dont on extrairait les moments les plus intellectuels pour en composer le tout de la vie d'un personnage imaginaire » (CE II, 1381) ; Ulrich, également, parce qu'il est la mise en relief de ce qui est « intellectuellement typique »¹²⁸ ; Palomar, enfin, dans une moindre mesure peut-être, parce qu'il concentre en lui toutes les méditations, celles-là mêmes qui semblent être le vrai corps du texte calvinien.

Les personnages, il s'agit de le remarquer, pensent et surtout, parlent plus qu'ils n'agissent : ce sont des *voix*, qui sont rapportées de façon multiple, aux discours direct, indirect, indirect libre, narrativisé. La voix sature le texte ; elle se fait manifestation de cela seul qui maintient le personnage : la raison, ou mieux, le *logos*. Monsieur Teste, d'ailleurs, fascine le narrateur de *La Soirée* par ses « paroles sourdes », laissant transparaître son incroyable « mémoire » (MT, 18) ; il prend la figure de l'« homme observé, guetté, épié par ses 'idées' » (MT, 116), à tel point possédé par elles, débordant de lui, qu'il les absorbe par le langage pour former, par exemple, son *Log-Book*. M. Jarrety pose ainsi le Je valéryen comme « source du langage », privilégiant par là le « discours aux dépens du récit » dans le but d'« échapper à l'imitation » fallacieuse¹²⁹. Les descriptions de Palomar sont également insérées dans une forme discursive, monologuée, variable mais continue. Et que dire des nombreux dialogues qui inondent le roman de Musil, ceux d'Ulrich et Agathe dans le second tome, et tous ceux d'Ulrich avec chaque personnage : dès lors qu'il y a rencontre, il y a débats d'idées en tout sens, et les soliloques du protagoniste fourmillent également d'abstractions pour rassembler textuellement la matière purement mentale. Les modes de pensée deviennent modalité du dire : « je parle en médecin », prévient Friedenthal, et ici la profession prend le sens d'une détermination psychique, comme le père d'Ulrich qui parlait en juriste, Fischel en financier, Stumm en Général.

¹²⁸ R. Musil, *Interview de 1926, Les Cahiers de L'Herne, op.cit.*, p.270.

¹²⁹ M. Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite, op.cit.*, p.175 et 296.

Ceci nous amène à poser la question des *types* chez Musil : sont-ils l'aboutissement de l'adéquation entre le fond idéal et la forme stylistique ? Il y a en effet ce « mode d'être, le type Arnheim » (HSQ I, 222), représentant « l'alliance de l'esprit avec les affaires, de l'aisance avec la lecture ». Musil l'oppose volontairement à Ulrich pour créer une « lutte entre le disciple de l'esprit nouveau et l'esthète de l'économie »¹³⁰, propre à structurer le roman. Arnheim est « en une seule personne, ce que les autres sont isolément » (HSQ I, 236). C'est sans doute la raison pour laquelle Musil estime que « ce n'est pas un esprit, c'est un phénomène » (HSQ I, 239), et un phénomène peut alors faire l'objet d'une description linéaire, voire finie.

Nous pourrions en déduire que le personnage-type est au personnage ce que la bêtise est à l'esprit : une manière de critiquer l'être inadéquat qu'il fige. Ainsi Ulrich, de même que sa sœur et peut-être Clarisse, échappent au processus pétrificateur, à la différence d'Arnheim et surtout, Hagauer : « ce genre d'individu », cette « espèce privilégiée d'humains » (HSQ II, 19) est le sujet d'attaques répétées de la part d'Ulrich, associant alors le fait d'être une « personnalité » (HSQ II, 333), à celui d'être un type ; formellement, cela se manifeste par de longs passages à l'imparfait – souvenons-nous de ce qu'il signifie pour Valéry – concernant des habitudes de vie et de pensée, des détails pratiques, des anecdotes même. Paradoxalement, donc, être typique serait synonyme d'être personnel, et ainsi la forme narrative s'approche de certains passages des romans de caractère pour assumer, par l'écriture, sa critique.

Il ne faudrait pas, par conséquent, confondre le fait que les personnages soient substantiellement idéels, avec une version classique du réalisme psychologique à la Balzac par exemple, où « l'atmosphère prend corps autour d'eux, comme s'ils étaient des types empruntés à une forme d'existence caractéristique » (Jx I, 423). Chez Musil, ils fonctionnent comme des sortes de miroirs mentaux déformants et clos des vivantes méditations de l'homme sans qualités.

Si figure définie il y a, Ulrich, ainsi que Palomar et Teste, sont alors des « espèces d'esprit » (HSQ II, 800) qui « ne sont pas plus que des essais tout en ayant le sérieux de l'objectivité » (HSQ II, 988). Des essais ? C'est ce que nous allons étudier. Mais le caractère abstrait des personnages n'empêche-t-il pas l'expression de leur mobilité et malléabilité ? Par quoi les auteurs ont-ils donc remplacé les règles et prescriptions de l'existence réelle ?

¹³⁰ R. Musil, *Interview* de 1926, *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p.271.

3. des « ego expérimentaux » – « L'objet de la littérature est indéterminé comme l'est celui de la vie » (Œ II, 673), annonce Valéry, devenant là le porte-parole du trio. Le processus narratif doit donc respecter la nature de ses matériaux ; puisqu'il n'est pas mimétique, il sera inventif, exploitant, pour les actualiser formellement, les possibles et les variables omniprésents. C'est l'*imagination*, donc, cette faculté des inépuisables, sœur de l'intellect, qui se donne comme l'autre moyen approprié pour créer des personnages dignes de ce nom. Elle est, comme le dit Calvino, le « répertoire de potentialités, d'hypothèses, de choses qui ne sont ni n'ont été, ni peut-être ne seront, mais auraient pu être » (LA, 147), et Musil se joint à cette manière de qualifier l'outil romanesque, lui qui, selon la formule de J.P. Cometti, a fait du possible « la patrie de l'écrivain »¹³¹. Les trois auteurs voudraient alors assumer, chacun à sa manière, l'arbitraire de la construction narrative. S'exprimant à ce sujet, Valéry note : « je n'invoque que ce hasard qui fait le fond de tous les esprits ; et puis, un travail opiniâtre qui est *contre* ce hasard même » (Œ II, 681). Ainsi l'acte d'écriture appelle une rigueur organisatrice permettant de composer de façon sensée des figures que le flou substantiel, devenu un peu gênant, pourrait rendre totalement absurdes et illisibles.

Mais la rigidité du langage possède elle aussi ses inconvénients. Musil semble effectivement conscient de cette tension interne entre « deux formes antagonistes qu'il faut maintenir en équilibre » (Jx I, 270) : d'un côté, « celle de la pensée, dissipatrice et informe », de l'autre, « celle de l'invention rhétorique, limitatrice et menacée de formalisme vide ». Le « cadre » choisi pour dire l'innommable complexité de l'être apparaît donc parfois insuffisant, paradoxalement contre-nature peut-être, en raison de l'absence d'une nécessité logique qui serait presque rassurante. En effet, « comme le point de départ est arbitraire, il y a là un élément de hasard », mais en même temps, il a de quoi être positif, parce qu'il assume la pure liberté des données primordiales. L'écrivain informerait alors la matière, lui assignant des limites modulables selon une « tendance qui vous guide confusément dans l'ensemble ». Quelle est-elle, cette tendance, ce penchant qui permet l'écriture des figures infinies, pareille à une garantie du caractère labile et insupportablement fuyant des objets littéraires ?

Elle est de conserver intact, voire d'amplifier le « potentiel sémantique des mots » (LA, 173) ou, dit autrement, de s'appuyer sur ce « réceptacle de multiplicité potentielle » (LA, 123) qu'est l'imagination. Aux possibles, répondre par le possible !, semble exiger en somme

¹³¹ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit., p.267.

Calvino, suivi par Valéry et Musil. Quoi de plus cohérent ? Rien ne doit être statique, enclos, sans quoi l'acte de création est corrompu. Car, ainsi que l'assure Socrate dans le dialogue valéryen *Eupalinos ou l'architecte*, « le fait de l'homme est de créer en deux temps, dont l'un s'écoule dans le domaine du pur possible, au sein de la substance subtile qui peut imiter toutes choses et les combiner entre elles. L'autre temps est celui de la nature » (CE II, 128). En cela, chaque personne, si tant est qu'elle soit authentique, est un « jeu de la nature »¹³². Et c'est bel et bien l'idée de jeux, de combinaisons, d'expérimentations continues qui va permettre aux auteurs, et notamment à Calvino, de rendre consistantes, sans les étouffer, les possibilités narratives et ontologiques – l'agencement, la forme chez Valéry, sont une autre réponse sur laquelle nous nous pencherons ultérieurement.

L'écriture procède en effet, selon Calvino, de la rencontre entre des « réalités » et des « fantastiqueries » que le livre et ses « pages entières de signes » (LA, 159) contiennent. Dans sa conférence sur le thème de la « multiplicité », Calvino cherche à montrer comment la littérature « tend », a *tendance* à « représenter la multiplicité des relations, qu'elles soient en acte ou potentielles ». Exposant alors les différents types d'exemplification littéraire, il en vient à faire référence aux deux autres auteurs du corpus. Ainsi en est-il de l'œuvre de Musil qui, « dans son désir éperdu de contenir tout le possible, ne parvient pas à prendre forme ni à dessiner ses contours, et dont la vocation structurelle est de demeurer inachevée » ; quant à Valéry, son œuvre correspond « en philosophie à la pensée non-systématique, celle qui procède par aphorismes, par éclairs ponctuels et discontinus », et qui, par conséquent, multiplie les formes concises du possible narratif.

Comme le souligne Calvino par la suite, le « réseau des possibles » peut se concentrer sur quelques pages – *Palomar* en est une illustration –, ou « servir d'armature à des romans de longue portée, chaque partie reproduisant alors la densité du modèle » – et là nous pensons à *L'Homme sans qualités*, dans lequel Musil privilégie les potentialités non exclusives au dépens d'un enchaînement unidimensionnel de ses chapitres. *L'ars combinatoria* de R. Lulle devient le paradigme de la construction calvinienne du récit, qui correspond à la manière dont l'écrivain définit la pensée : « une série d'états discontinus, de combinaisons d'impulsions sur un nombre fini d'organes sensoriels et d'organes de contrôle »¹³³. L'esprit, grand échiquier mental, stimule la création romanesque ; en tant que combinaisons de possibilités, il produit

¹³² P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op.cit., p.93.

¹³³ I. Calvino, « Cybernétique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire », *La Machine-Littérature*, op.cit., p.10.

des récits-puzzle – Calvino cite G. Perec et son « hyper-roman » en exemple, qui fournissent des « échantillons à la multiplicité potentielle des récits possibles »¹³⁴. Il semble que la logique interne de *Palomar* fasse écho à cette conception globale de la littérature, en ce sens qu'il se fonde sur des cahiers d'*exercices* servant à « s'entraîner à disposer les mots sur toutes l'étendue des aspects du monde ».

L'expérimentation narrative atteint donc la forme classique du personnage : il est désormais conçu comme étant « une possibilité humaine, une façon élémentaire d'être » (MK, 133). C'est à M. Kundera que nous devons l'expression, très pertinente ici, d'« ego expérimental » (MK, 47) ; Ulrich, Teste et Palomar semblent bel et bien représenter des « êtres imaginaires », rompant enfin avec le contrat du « réalisme psychologique ». Les trois auteurs rejettent effectivement l'idée qu'il faille, pour rendre « vivant[es] » leurs créatures, donner un « maximum d'informations sur le personnage », présenter son « passé », et lui offrir une « totale indépendance » pour laquelle l'écrivain devrait s'effacer. Rien n'est moins essentiel pour nos trois auteurs que tout cela, cette fausse vie recréée par mimétisme conventionnel. Le personnage doit, en revanche, poursuivre dans sa substance la variabilité et le hasard originels de l'écriture et de la pensée, tout en se maintenant formellement. Difficile entreprise, certes, mais cependant bien plus sincère que la création immobile de *types* dont se sont rendus maîtres les romanciers du XIXe siècle.

Loin d'être des reconstructions *a posteriori* des personnes réelles, les trois personnages sont bien plutôt des constructions *a priori*, à la fois verbales, intellectuelles résultant de tentatives plurielles. Il faut, comme le dit Musil, « mettre la main en pleine pâte humaine » (Jx I, 319). Le langage narratif gagne en authenticité, et par là même, en sens. Ulrich pourrait se faire le porte-parole de cette nouvelle famille de personnages : « avec cette façon de m'attacher indifféremment à toutes les idées ou à aucune, dit-il, j'ai désappris à donner de l'importance à la vie. Celle-ci m'excite infiniment plus dans un roman, parce que là, elle est ordonnée dans un système : réduit à la vivre dans tous ses détails, je la trouve déjà vieillie, circonstanciée à l'excès comme les vieux récits et intellectuellement dépassée » (HSQ II, 279). Paradoxalement peut-être, là où la réalité molle produit « des hybrides d'hommes et des personnages de fiction »¹³⁵, la réalité narrative pourrait alors faire émerger des êtres plus

¹³⁴ I. Calvino, *LA*, p.189 ; Calvino fait référence à son roman *Le Château des destins croisés*.

¹³⁵ E. Canetti, cité par D. Dawlianidse, « Transformation de la réalité poétique », *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p.203.

purs et plus vrais. Il est donc important de se pencher encore une fois sur la question du réel tel qu'il est formellement représenté dans les trois romans.

C. Une réalité abstraite et combinatoire

S'il existe différents niveaux de réalité en littérature¹³⁶, sur lesquels jouent les trois auteurs d'une manière plus ou moins soutenue, il existe également divers niveaux de réalité... en réalité ! Sans doute pouvons-nous considérer le plan narratologique et le plan ontologique comme étant parallèles, voire consubstantiels. Quoi qu'il en soit, comme le remarque l'homme sans qualités, il manque un « exposé de la hiérarchie des valeurs de réalité » (HSQ II, 757), un recensement classificatoire qui s'avèrerait fort utile à la compréhension du monde – actuel et fictif. C'est dans cette perspective que les écrivains s'appliquent à dépouiller l'espace romanesque de ses surcharges concrètes, faisant subir au réel dans sa totalité ce que le Moi et le personnage ont également essuyé : l'évacuation des particularités et des attributs pesants.

1. le processus de dématérialisation – Il s'agit de prendre acte du général, du dénudé, du presque rien qui se terre dans les manifestations visibles de l'être. Au fond, le XXe siècle semble finalement propice à ce type de recherche, au sens où le monde réel apparaît de plus en plus indéterminé et abstrait. Les villes entières, par exemple, sont en train de se transformer en une seule ville, affirme Calvino, en une « ville ininterrompue où l'on perd les différences qui autrefois caractérisaient chacune d'elles »¹³⁷. Ainsi l'espace que nous expérimentons serait déjà lui-même évanescant, à tel point que, déjà un demi-siècle avant, Paris faisait « songer à je ne sais quel grossissement d'un organe de l'esprit. Il y règne une mobilité toute mentale » (CE II, 1009). L'analogie valéryenne souligne précisément cette dynamique de désincarnation du réel qui, dans le même temps, se rapprocherait des intentions littéraires des écrivains, plus attachés aux pensées qu'aux objets.

Le monde moderne, dans sa globalité, s'apparente à une surface moyenne où « les faits particuliers sont toujours prêts à se perdre dans l'ensemble impersonnel des rapports dont ils ne marquent que l'intersection momentanée »¹³⁸. Il arriverait donc aux circonstances extérieures, ce qui est arrivé à la personne : une progressive abstraction, comme celle dont

¹³⁶ Voir notamment l'article d'I. Calvino, « Les niveaux de la réalité en littérature », 1978, *La Machine-Littérature*, op.cit., p.79 : « la littérature repose sur la distinction de divers niveaux de réalité ».

¹³⁷ I. Calvino, « Ermite à Paris » (1974), *Ermite à Paris*, op.cit., p.86.

¹³⁸ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit., p.190.

parle Musil à propos de la vie. L'impression semble si persistante qu'elle atteint aussi la perception que nous pouvons avoir de notre propre corporéité : les ongles dénotent pour Agathe des signes de ce corps qui, « aux mains et aux pieds, s'achève et déjà ne s'appartient plus qu'à peine » (HSQ II, 223). Comment ce phénomène est-il représenté dans les récits ; quels choix formels appelle-t-il ?

Ce qui est inséré dans le tissu narratif et diégétique – ville, lieux, objets – est soumis à un processus similaire de déréalisation. Nous avons déjà vu que Vienne et Paris, tels qu'ils sont présentés par Musil et Valéry, souffraient de carences d'effectivité indéniables. Il en est de même pour les espaces imaginés par les auteurs : l'Action Parallèle, pourtant censée fonder le sol de l'intrigue – au moins dans le premier tome –, n'a pas « encore la moindre existence réelle » (HSQ I, 172), et elle ne l'aura jamais, sans cesse reportée, vaine, avortée. Mais l'illustration paradigmatique de cette volonté de créations impalpables et transparentes reste l'appartement de Monsieur Teste : « je n'ai jamais eu plus fortement l'impression du *quelconque*, avoue le narrateur de *La Soirée*. C'était le logis quelconque, analogue au point quelconque des théorèmes, – et peut-être aussi subtil. Mon hôte existait dans l'intérieur le plus général » (MT, 29). Ce « lieu pur et banal » dans lequel s'exprime la « nullité du meuble » (MT, 30), apparaît comme une sorte d'espace paradoxalement sans étendue, sans largeur, sans longueur, pareil à l'espace mental fourni en idéaux. Effectivement, précise le narrateur, « il n'y avait autour de la bougie que le morne mobilier abstrait, – le lit, la pendule, l'armoire à glace, deux fauteuils – comme des êtres de raison ». L'article défini traduit la départicularisation spatiale du lieu testien, ne connaissant que du générique, des Idées platoniciennes de meubles. Palomar, quant à lui, habite un appartement dont Calvino ne décrit que ce qui est indispensable pour situer ou enraciner ses méditations. A l'échelle macroscopique, de toute façon, le personnage est « immergé dans un monde sans corps, intersections de champs de forces, diagrammes de vecteurs, faisceaux de lignes droites qui convergent, divergent, se brisent » (P, 25). Qu'importent les déterminations propres à telle ou telle chose, donc, parce qu'elles ne font pas partie du projet d'écriture des trois auteurs.

« La notion de choses extérieures est une restriction des combinaisons » (MT, 117), note Teste dans son *Log-Book*. La raison tient sans doute à ce qu'elle réduit les niveaux de réalité à une dualité trompeuse (extérieur/intérieur, existant/inexistant), alors qu'en vérité, si nous mettons au jour le dedans de ces choses, elles se révèlent à la fois multiples et peu solides, poreuses, toutes d'énergies immatérielles. Nous pourrions peut-être illustrer cela par

l'exemple du pneu que le gorille albinos serre dans ses mains, devant Palomar. D'un aspect tangible, l'objet glisse vers un mode d'être nettement plus soluble : il est « un artefact de la production humaine, qui lui est étranger, privé de toute potentialité symbolique, dénué de significations, abstrait » (P, 107). L'objet rompt, semble-t-il, tout rapport pratique avec l'animal – ou le personnage en général. Il ne compte pas en lui-même ; désincarné, il n'est qu'une simple figure géométrique, universelle : un « cercle vide ».

Le processus de dématérialisation de l'univers fictif et actuel relève donc du défi de la généralité. Désormais, il s'agit de garder à l'esprit que « l'espace est un corps imaginaire comme le temps est un mouvement fictif » (Œ II, 745). Cette conception constructiviste du réel permet une jonction sémantique entre le niveau ontologique et le niveau narratologique de la réalité. La fusion de ses différents degrés entraîne alors une dilatation, et même une inflation du champ expérimental. En effet, comme le dit Calvino, « nous sommes toujours à l'affût d'une chose cachée, ou simplement potentielle ou hypothétique, dont nous suivons à la trace l'affleurement à la surface du sol » (LA, 124). C'est à la « parole » qu'est donnée le rôle de relier « la trace visible à la chose invisible, à la chose absente ou redoutée, comme une fragile passerelle jetée sur le vide ». Désencombrer la surface du monde fait surgir une diversité d'êtres inexistants, qui se meuvent indépendamment de la vie de leurs occurrences présentes : « nous sommes, dit Valéry, le jouet des choses absentes, – qui n'ont même pas besoin d'exister pour agir » (Œ II, 945). Quelles sont alors les relations qui mettent en rapport ces abstractions latentes et générales ?

2. variables universelles et « réalité-rhizome » – « Tout ce qui est sensible, estime Valéry, existe en quelque sorte, de plusieurs façons » (Œ II, 133). Il s'agit alors de se soumettre, par la pensée, « cette réalité si nombreuse », en s'appuyant sur l'idée que le réel « tient à une infinité de suites, remplit mille fonctions ». C'est bien là une thèse commune aux trois auteurs : le polymorphisme de l'être peut s'entendre comme une mosaïque rhizomique que l'esprit décompose précautionneusement grâce à une analyse méréologique. Ainsi, pour Ulrich, « tout n'est qu'un élément d'un ensemble, ou d'innombrables ensembles, eux-mêmes faisant partie d'un super-ensemble dont cependant il ne sait rien » (HSQ I, 82). Même si quelque chose manque à la connaissance totale des choses, il n'en reste pas moins que celles-ci appartiennent à des classes plus générales et plus universelles qui permettent de mieux appréhender les problèmes posés par l'infinie diversité du monde.

Palomar procède de cette manière pour tenter de simplifier la réalité du « pré » qui entoure sa maison : le pré, dit-il, « est un ensemble d'herbes, [...] qui inclut un sous-ensemble d'herbes cultivées et un sous-ensemble d'herbes sauvages dites mauvaises herbes » (P, 44), et ainsi de suite. Les constituants particuliers sont donc définis par des variables, et considérés dans leurs rapports avec des entités plus vastes et impersonnelles. Une méthode similaire est appliquée au phénomène flou et fuyant que représentent les allées et venues des touristes au jardin zen : dans son expression pure, ce sont des « formes selon lesquelles le sable humain s'agrège et tend à se disposer, lignes en mouvement, dessins qui combinent la régularité et la fluidité, comme les traces rectilignes ou circulaires d'un râteau » (P, 122) ; et encore, la vague, objet d'observation instable et tragiquement irréductible pour la pensée, révèle, « en somme, des formes et des séquences qui se répètent, bien qu'elles soient irrégulièrement distribuées dans l'espace et dans le temps » (P, 12). Une grande partie de l'entreprise de Palomar tient donc à cette volonté de dévoiler l'aspect plastique et fonctionnel des choses, qui s'harmonise beaucoup mieux avec celle de les connaître parfaitement.

Ce qui émerge comme un postulat commun à Valéry, Musil et Calvino, et qui leur permet de représenter correctement la réalité, demeure « l'idée que toutes les choses, dans l'univers, se relient entre elles et se répondent » (P, 151). Sans doute est-ce là une des raisons pour lesquelles chaque élément qui compose le « plan d'immanence » – selon la terminologie deleuzienne – des personnages, et les personnages eux-mêmes, sont *plus* que ce qu'ils sont, actuellement et momentanément : ils sont entremêlés les uns aux autres ou, autrement dit, chacun, chaque chose, est « dans la sphère d'un être comme toutes âmes sont dans l'Être » (MT, 48). Cette conception holistique de la réalité repose donc sur l'idée que chaque détail est une « pièce », un « organe, quoique non essentiel » (MT, 41), du grand corps ontologique.

Voilà peut-être qui explique, au niveau narratologique, la structure tripartite du roman de Calvino, par laquelle chaque méditation entre en résonance avec un thème englobant ; d'une façon certes moins construite, le choix de Musil de créer quatre parties, mais également de publier en deux tomes son roman, peut nous pousser à placer les chapitres successifs dans un plan supérieur dont l'accent du titre colore les contenus – la première partie étant « une manière d'introduction », l'auteur instaure, de cette manière, une sorte de pacte de lecture, ontologique et formel, plus développé que de coutume. Calvino cite pour sa part, dans ses *Leçons américaines*, l'écrivain E.C. Gadda, voyant en lui le modèle d'une vision du monde comme « système de systèmes » (LA, 170) substantiel, amenant le récit, entre autres, à

superposer divers niveaux de langues. Le roman comme « grand réseau » (LA, 193) se fait donc l'écho des multiples liens joignant les nombreux points du réel.

Le postulat d'interaction nécessaire des êtres est également formulé par Teste : « quelle admirable parenté mathématique des hommes ! » (MT, 67), s'écrit-il, exprimant par là son goût prononcé pour une grille de lecture scientifique des choses, goût indéniablement partagé par Ulrich et Palomar. Et « que dire de cette forêt de relations et de correspondances ? [...] Quels mélanges et quelles diffusions ! », poursuit-il. Rapports de juxtaposition, de fusion, de concaténation, de connexion plus ou moins intimes, la construction des personnages en reçoit les effets : Valéry écrit notamment, dans *Tel Quel I*, un fragment intitulé « Teste chargé de liens » (CE II, 577). Il ne serait donc pas juste du tout de cloisonner chaque morceau de l'être – l'espace du personnage, le personnage en soi – puisque, comme le rappelle Ulrich, « tous pris isolément, nous ne sommes rien » (HSQ II, 907). Le fonctionnement de l'être humain doit donc être respecté : « je suis monde, corps, pensées » (CE II, 712), et Palomar, Teste et Ulrich reflètent cette exigence de fond, parce qu'il leur a été évité de s'embourber dans des déterminismes personnels.

Nous sommes des « ombres, des cercles, de fluides constructions », peut-être même, « un être, un œil, ou une bête précieuse » (MT, 99), mais certainement pas uniques, privés et identitairement autarciques. Il s'agit donc de renvoyer toujours le soi en tout et le tout en soi, pour ne pas passer sous silence les mélanges, les croisements possibles de variables universelles. Ainsi, le narrateur de *La Soirée*, par exemple, s'amuse à errer, au théâtre, « sur ces étages d'hommes, de ligne en ligne, par orbites, avec la fantaisie de joindre idéalement entre eux tous ceux ayant la même maladie, ou la même théorie, ou le même vice » (MT, 25). Les liens se montrent donc en extrayant ce qui est idéal dans ce qui est effectif.

Le jeu d'imbrication élémentaire qui forme le réel touche par conséquent le sous-ensemble des êtres humains, pensés à leur tour comme totalité continue d'occurrences disparates. « La succession des générations, songe Palomar, constitue comme les phases de la vie d'une seule personne qui continue pendant des siècles et des millénaires » (P, 160). La thèse d'une unité transcendante à laquelle participerait chaque « étant » – thèse métaphysique répandue – rassemble en effet ici les trois auteurs. Elle semble prendre cependant deux orientations qu'il est possible de distinguer : ou bien l'homme « se regarde comme tout » (CE II, 583), dans un sens proche de l'humanisme d'un Montaigne – « tout homme porte en lui la forme entière de l'humaine condition » – ou de la monadologie leibnizienne, et ici il s'agit plutôt du cas de Teste dont la conscience paraît contenir l'univers ; ou bien le tout se regarde

dans l'homme, en quelque sorte, et ici Emerson, revisité par Ulrich, peut en être l'un des théoriciens : « les hommes cheminent sur la terre, disent-ils d'une seule voix, comme des prophéties de l'avenir, et tous leurs actes ne sont qu'essais et expériences, puisque tout acte peut être dépassé par le suivant » (HSQ I, 47). Dans les deux directions, le tout et le soi sont liés, à l'instar de cette « liaison profonde et atavique » entre les gens et les nourritures vendues par le boucher, qui leur sont, selon Palomar, « consubstantielles : chair de leur chair » (P, 91). L'aspect rhizomique de la réalité, thèse deleuzienne s'il en est, correspondrait ici au produit d'un travail de couture et de tissage ininterrompu. Notons cependant que chez Musil, elle semble se décliner sous un jour presque mystique, ou cosmique, d'une certaine « tendresse soudain dévoilée du monde qui ne cesse jamais de toucher nos sens et d'être touchée par eux » (HSQ II, 493).

Combinatoire, le réel l'est certainement, faisant varier indéfiniment les formes superficielles de ses entités essentielles. S'il y a, selon Ulrich, « beaucoup de réalités », c'est bien dans le sens d'une succession d'apparences diverses : « tant de choses étaient comme hier et tant de choses différentes, comme s'il s'agissait d'une langue en images dont aucune ne veut être la dernière » (HSQ II, 825). La métaphore dont se sert Musil est assez pertinente ici ; elle permet de mettre en relief l'idée que les événements s'avèrent par trop contingents pour signifier quoi que ce soit, sinon leur fierté d'être effectifs. Il s'agit donc de s'abstraire davantage encore du flux concret pour y comprendre quelque chose, et de s'en abstraire, parce que ce qu'il faut comprendre, est abstrait !

3. s'abstraire du réel pour vivre l'histoire des idées – Le programme d'Ulrich est on ne peut plus radical : si nous cherchons ce qui est vrai et, en quelque sorte, premier, nous devons « abolir la réalité » (HSQ I, 363), c'est-à-dire détruire les « divisions et les formes toutes faites de la vie, l'histoire toujours la même, les choses déjà préfigurées par les générations précédentes, le langage tout fait de nos lèvres » (HSQ I, 162), tout ce qui, en somme, entrave la libre expression de ce « souffle insaisissable au-dessus de la réalité proposée ». Abolir la réalité revient à abolir le privilège en faveur de ce qui existe : « nous surestimons infiniment ce qui est présent, le sentiment du présent, ce qui est là » (HSQ I, 364), juge l'homme sans qualités, alors qu'en vérité, la réalité « recèle un désir absurde d'irréalité », une incommensurable tendance à ne pas se cantonner aux deux ou trois moules prévus à cet effet.

Sans doute Valéry assume-t-il les mêmes constats, en exprimant notamment un vif intérêt pour l'état de sommeil et de rêves ; dans *Agathe*, il note : « un domaine extérieur démesuré se dépouille de l'existence », la pensée affranchie peut alors s'étendre dans cet « espace que le possible souffle, et je vole ! » (Œ II, 1391). Ici, l'abstraction est pure et totale, mais au sein du monde quotidien, le vent idéal et idéal agit également : Teste n'est plus un homme corporel parmi les hommes, mais un « grain politique » dont l'esprit vibre des valeurs spéculatives de ce qu'il perçoit : là, « à travers mes réflexions, explique-t-il, une flamme d'air et d'hommes se remplace infiniment elle-même, souffle, déjoue, devance ou constitue parfois précisément ma pensée » (MT, 101). Cette « puissance continue de commencement et de fin [qui] consume des êtres » semble constituer le véritable noyau des êtres en acte ; ici seulement, le personnage peut prétendre à la stricte connaissance du réel.

Nous remarquons évidemment que la destitution du préjugé en faveur de ce qui est effectif est à la foi une exigence ontologique et méthodologique, en rapport avec une quête épistémique prise en charge par la littérature. Comme l'analyse Calvino dans son article *Le Défi au labyrinthe*, il semble qu'il ne soit plus demandé au roman d'être une « *mimesis* des aspects extérieurs des objets ou des aspects intérieurs de l'esprit humain », mais bien plutôt de proposer une « image cosmique », c'est-à-dire une représentation qui se situe « au niveau des plans de connaissance que le développement historique a mis en jeu »¹³⁹. Ce qui compte désormais, c'est la fonction *cognitive* de ce qui existe, ou a existé – c'est le reflet mental, dans les cerveaux de la littérature et des gens.

Il faut par conséquent, selon les mots d'Ulrich, « renoncer à son avidité personnelle pour les événements, [...] considérer ceux-ci un peu moins comme quelque chose de personnel et de concret, et un peu plus comme quelque chose de général et d'abstrait, ou encore avec le même détachement que si ces événements étaient simplement peints ou chantés. Il fa[ut] non pas les ramener à soi, mais les diriger vers l'extérieur et vers le haut » (HSQ I, 458). C'est en effet le sens que donne Ulrich à sa volonté (utopique ?) de « vivre l'histoire des idées, non plus l'histoire du monde » (HSQ I, 457). Pourrions-nous mettre en parallèle cette « histoire des idées » musilienne, et cette « Histoire Unique des Choses de l'Esprit » dont rêve Valéry dans *Degas Danse Dessin* (Œ II, 1205) ? En tout cas, il est clair que les ambitions littéraires des trois auteurs se rejoignent sur ce point : l'esprit, qui guide l'élaboration du récit, ne doit s'occuper ni des personnes – « *De personis non curandum* »

¹³⁹ I. Calvino, « Le Défi au labyrinthe » (1962), *Le Défi au labyrinthe*, Seuil, 1999, p.116.

(MT, 129) –, ni des événements dans leur historicité, parce que ceux-ci, en réalité, « naissent de l'imagination » (HSQ II, 441). L'existence n'a donc de sens que dans sa projection désincarnée et objectivée, et c'est pourquoi Ulrich, mais sûrement aussi Teste et Palomar, donnent à leurs réflexions « une forme plus générale et impersonnelle » (HSQ II, 189).

L'exemple le plus parlant reste sans doute l'histoire de la femme du major, telle que la vit l'homme sans qualités : puisque l'amour ne doit pas être considéré comme une « expérience de la personne », mais « en tant que vie même », et s'orienter vers « un contenu général, une participation à l'être et à la vérité » (HSQ II, 606), la femme dont Ulrich est amoureux devient vite – et radicalement – « le centre tout impersonnel d'énergie, la dynamo souterraine de son installation d'éclairage » (HSQ I, Ch.32) ! Elle se réduit à l'essentiel, c'est-à-dire, à la « bienheureuse conscience de la présence-pour-lui-quelque-part d'une grande bien-aimée ». Toute la particularité du sujet est remise en valeur abstraite et universelle d'un simple être au monde en relation avec un autre être.

De la même manière, la signification des expériences que vit Agathe n'a rien à voir avec sa propre hypersensibilité, autrement dit, « n'est pas dans la personne, mais dans la généralité, ou dans le rapport de la personne avec la généralité, rapport qu'Agathe consid[ère] à bon droit comme un rapport moral » (HSQ II, 232). Nous voyons ici s'esquisser le problème de la posture éthique qui sous-tend les recherches littéraires de Musil. Ici, nous voulons surtout mettre l'accent sur l'idée que la vie, « pleine à craquer de la fierté de sa présence 'ici et maintenant', mais en fin de compte si incertaine, si parfaitement irréaliste ! » (HSQ I, 744), n'a d'essentiel que ce que justement nous lui nions – « tout ce qui est incolore, inodore, insipide, sans poids et sans mœurs » (HSQ I, 196) –, et c'est dans ce refus d'une habitude trompeuse que se tient l'origine du processus d'abstraction cognitive.

La réalité des réalisations s'efface ainsi derrière la force transcendante de celle des idées, parce que l'esprit, encore une fois, est l'instrument le plus efficace pour connaître, comprendre et représenter ce qui a lieu. Comme le dit Valéry, « l'objet propre, unique et perpétuel de la pensée est : *ce qui n'existe pas*. / Ce qui n'est pas devant moi ; ce qui fut ; ce qui sera ; ce qui est possible ; ce qui est impossible. / Parfois cette pensée tend à réaliser, à monter au vrai ce qui n'est pas ; et parfois à faire faux ce qui est » (CE II, 785-786). Il ne serait par conséquent pas conseillé de s'appuyer sur l'image matérielle, actuelle, concrète, toute corrompue par le privilège de l'existant, pour mener à bien le nouveau défi de la littérature : la généralité du sens et du discours.

Ôter la matière superflue, décomposer en parties et ensembles, abstraire pour extraire l'essence des choses, leurs substrats communs, révéler les liens impersonnels mais indéfectibles entre les hommes et le monde, les combinaisons possibles entre chaque infime parcelle de l'être, tels sont les multiples étapes suivies par les trois auteurs pour représenter la réalité adéquatement. Les personnages évoluent donc dans un espace et un temps *irréel*, celui des idées en puissance et de la pensée en acte. Comme le souligne D. Dawlianidse, « ce n'est plus un homme entier qui se trouve en face d'un monde entier, mais quelque chose d'humain qui baigne dans une masse générale de fluide nutritif »¹⁴⁰, tout en s'inscrivant dans un « système indéfini de dépendances » (Œ II, 417) – comprenons, de dépendances avec des choses présentes ou absentes. Plus rien à voir, donc, avec la situation du personnage de caractère dont l'univers, censé être réaliste, est en fait une sélection d'une part du réel, alors diminué. Les auteurs assument donc l'ouverture infinie du plan d'immanence ontologique et formel des personnages. Ces « présences humaines », comme le note Calvino, « seulement définies par un système de relations, par une fiction, ce sont justement celles qui peuplent le monde qui nous entoure, dans notre vie de chaque jour »¹⁴¹. Les aspects métaphysique et narratologique doivent alors tendre à s'harmoniser.

Nous avons pu remarquer que les auteurs, après avoir analysé de manière générale l'homme et le monde, construisent leurs personnages selon les vérités qu'ils ont découvertes, et notamment, selon l'idée qu'une image figée, personnelle et caractérisée ne peut être prêtée à leurs créatures. Si « la seule chose qui existe [est] l'une quelconque » (Œ II, 1393), alors Teste, Ulrich et Palomar suivent cette indétermination originelle. Leur consistance tient à la volonté des écrivains, d'assumer l'artifice littéraire : ils sont donc substantiellement verbaux, intellectuels et expérimentaux, puisque « le déterminisme se perd, d'après Valéry, dans des systèmes inextricables de milliards de variables »¹⁴². *Exit* le linéaire, le fini, le stable, place au composite, au malléable, au combinatoire ; la « discontinuité devient la règle », tout en se confrontant à la rigueur d'une forme narrative qui doit pourtant tenir, comme tient le réel, entre irrégularités et cohérence, entre la discontinuité du paraître et la continuité de l'être.

Les personnages ne connaissent peut-être, comme impératif catégorique, que le fonctionnement interne de l'esprit. En cela, ils s'apparenteraient aux « personnages

¹⁴⁰ D. Dawlianidse, « Transformation de la réalité poétique », *Cahiers de l'Herne*, *op.cit.* p.205.

¹⁴¹ I. Calvino, « Entretien sur la science et la littérature » (1968), *La Machine-Littérature*, *op.cit.*, p.29.

¹⁴² P. Valéry, « Au sujet d'Eurêka », *Variété I*, *op.cit.*, p.108.

conceptuels » tels que les définissent G. Deleuze et F. Guattari¹⁴³ : « irréductibles à des types psychosociaux », ceux-ci « ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée ». Et ils ajoutent : « les personnages conceptuels sont des penseurs, uniquement des penseurs, et leurs traits personalistiques se joignent étroitement aux traits diagrammatiques de la pensée et aux traits intensifs des concepts ». Sans entrer dans les détails, ce parallèle nous permet cependant de comprendre que ce qui est en jeu dans les formes narratologiques de Calvino, Valéry et Musil, c'est bien la possibilité de représenter l'inconsistant pour donner une certaine vie à une hypothèse, une idée, une puissance mentale, en un mot, un cerveau.

Conclusion partielle : le défi de la généralité – Souvenons-nous de la question qui nous a occupés jusque là : pourquoi les trois auteurs ont-ils pris la peine de créer des personnages, alors même qu'ils leur refusent simultanément toute consistance identitaire et tout existence « réelle » ? La réponse pourrait se formuler ainsi : *pour que le monde puisse penser le monde, dans sa plus pure expression, et sans la contrainte d'un unique raisonnement linéaire*. Si les personnages étaient des reconstructions de personnes toutes particulières, ou des créatures bien trempées, ils opposeraient à l'analyse, dès le départ, des exceptions si éloignées de la commune mesure que le discours se perdrait dans un relativisme casuistique. Ulrich, Teste et Palomar ne sont certainement pas des hommes comme tout le monde non plus, mais leurs qualités, nous le comprenons désormais, ne doivent, pour rien au monde, influencer les mouvements de leur intellect, ni les résultats de leurs observations. Il s'agit donc véritablement d'effacer les déterminations, qu'elles proviennent de l'époque, du lieu, de la société ou du caractère, et de s'affranchir de ces particularités jugées gênantes. Le personnage tend à apparaître comme une figure épurée, une silhouette uniquement composée d'une tête, de deux yeux et d'une bouche capable de communiquer les infinies spéculations à propos de l'être et de ses objets, existants, idéels ou possibles.

C'est pourquoi nous avons proposé le terme d'*impersonnage*, dans le but d'explicitier cette étrange subsistance de la figure centrale de tout récit, telle qu'elle apparaît chez les trois auteurs. Certains critiques continuent à parler de « héros valéryens » ou de la dernière représentation héroïque encore possible, avec Ulrich. Nous pourrions effectivement encore penser qu'il s'agit de héros, au sens d'un héroïsme de la conscience, ou d'*esprits héroïsés*. Mais il serait bon, nous semble-t-il, d'insister sur l'aspect indéterminé et impersonnel de ce

¹⁴³ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p.65.

nouveau genre de personnage ; il occupe une place à part, différent, à la fois, des types du XIXe siècle, et des Je désincarnés du Nouveau Roman. Car ici, il ne revendique aucune voix personnelle, mais se font bien vecteurs d'un langage qui voudrait, s'il pouvait, n'appartenir à personne, pour appartenir possiblement à n'importe qui.

Le point de convergence des multiples variations du monde et de l'homme, indéniablement, est l'esprit et ses mécanismes communs à tous. Il s'agit donc de préserver et de décrire le réel dans son expression mentale – et non pas psychologique –, sans quoi chacun se targuera d'une expérience différente de celle des autres. C'est ce que souligne Ulrich, estimant que « cette avare terreur de la réalité, loin de rien donner à l'esprit, ne fait jamais que lui prendre » (HSQ II, 234). Nous remarquons donc que l'abolition du privilège en faveur de l'existant, couplée avec ce sens du possible parfaitement opérationnel, sont les deux outils dont disposent les auteurs pour relever le défi de la généralité sans rendre caduques leurs entreprises littéraires. Ils peuvent alors dessiner la carte de l'être, en posant le Moi et le monde comme des potentialités mouvantes.

Mais l'évacuation des états matériels et solides provoque néanmoins un inconvénient tant ontologique que narratologique. C'est ce que J.P. Maurel appelle la « nausée », c'est-à-dire « la perte de l'unité de l'être, la fragmentation de la réalité en milliards de petits morceaux qui n'ont plus aucun lien entre eux, et dont la somme des sensations et des perceptions ne parvient plus à faire une totalité » (HSQ I, VIII). Voilà que s'élève le deuxième défi en jeu dans les récits de Calvino, Musil et Valéry : celui de la totalité. Parce que « tout ce que nous vivons, dit Ulrich, n'est que fragments détachés et détruits d'un tout ancien que l'on aurait mal restauré » (HSQ I, 120), il s'agit de trouver les moyens d'agencer à nouveau toute cette substance indéterminée, multiple, fuyante, changeante, diffractée, contingente, labile, évanescence, de l'être, de rétablir un certain ordre adéquat. Car, si les effets du « processus de dégradation de l'ordre du monde » sont encore « cachés et retardés par la poussière des grands nombres, qui contient des possibilités pratiquement illimitées de symétries, de combinaisons, d'appariements nouveaux » (P, 128), ils n'en demeurent pas moins des menaces latentes, sur les plans ontologique et formel. Comment le personnage peut-il faire face au danger du démembrement fatal pour se maintenir dans l'être, comment la réalité parvient-elle à se réorganiser, dans ce foisonnement de données et de savoirs, et comment le récit, enfin, peut-il se structurer tout en respectant l'aléatoire chaos d'origine ?

Deuxième partie

Le défi de la totalité : ordonner le chaos dans l'« atelier mental » (HSQ II, 668)

L'être du personnage est indéterminé et impersonnel ; qu'en est-il désormais de son *faire* ? Après avoir réduit ses caractéristiques, s'être réduit, pour être général, à une quasi-pure substance pensante, il semble vouloir articuler et structurer les infinis éléments du réel, pour parvenir peut-être à intégrer cette nébuleuse d'objets et de savoirs éparpillés dans une « harmonie indéfinissable » (P, 120). Il s'agit donc ici, non plus de relever qu'il existe des liens abstraits entre les différentes parties de l'être, mais bien de les exprimer, de créer ou recréer des relations solides grâce à l'Esprit devenu Raison, puissance cognitive et source d'ordre(s). C'est le défi de la totalité : la lutte contre l'atomisation du monde, de l'homme et des idées, et la volonté d'une représentation complète et organisée de la réalité.

La problématique est à la fois ontologique et narratologique, en ce sens que l'éclatement du tout atteint autant le monde lui-même que la forme narrative. Il s'agit de recomposer une certaine unité pour l'être, et il s'agit pour la littérature de se donner un but épistémique objectif, faisant alors de l'écrire un outil pour la connaissance intégrale de la complexité du réel. Mais un paradoxe subsiste, concernant le rôle et le statut du personnage : pourquoi sont-ils omniprésents dans les récits de Valéry, Calvino et Musil, saturant le texte à travers les développements d'une voix particulièrement loquace et incessante, si, d'un autre côté, ils paraissent s'effacer derrière des réflexions qui ne nécessitent aucun Je d'énonciation ? Comment les personnages en viennent-ils à ne plus porter l'intrigue, mais plutôt les questions en jeu dans la narration, ne permettant qu'une cohérence formelle sans agir concrètement sur l'action diégétique, désormais absente ou amoindrie ? Palomar, Teste et Ulrich s'avèrent être des instruments d'ordre et de connaissance, offrant l'occasion de mettre à l'épreuve l'intellect – sa toute-puissance et ses limites – dans son désir de comprendre le monde autrement. Pourquoi, en somme, vouloir faire de la forme narrative, le lieu d'une reconstruction rationnelle du réel ?

L'originalité des trois récits tient à l'accent que les auteurs ont placé sur la question de la *connaissance*. Dès lors, le faire du personnage est constitué par son savoir, son fonctionnement mental, et orienté vers la découverte d'ordres possibles, d'agencements efficaces des éléments dispersés du réel, souvent hostiles à un contrôle total. C'est sans doute la raison pour laquelle Palomar, voyant que « le monde autour de lui bouge de manière disharmonique », espère « y découvrir une constante, un dessein » (P, 104). Cette tension entre l'image du tout comme *cosmos* ou comme *chaos* est au cœur des écrits des trois écrivains, cherchant alors à résoudre le « rébus univers » (MT, 133) par l'intermédiaire de *personnages-cerveau*. Il s'agit de connaître pour ordonner, et d'ordonner pour connaître, simultanément : le personnage et le monde sont dans un équilibre précaire que seule la raison peut tenter de raffermir. Musil annonce d'ailleurs, au sujet de *L'Homme sans qualités*, qu'il a été porté par la volonté d'« apporter une contribution à la maîtrise du monde par l'esprit »¹⁴⁴. Et cela rejoint d'une certaine manière la conception de la littérature telle qu'elle est envisagée et partagée par les trois écrivains, une littérature, comme la définit Calvino, « que caractérisent le goût de l'ordre intellectuel et de l'exactitude, l'intelligence de la poésie jointe à celle de la philosophie et de la science » (LA, 186). Le décloisonnement des genres reste sans doute l'un des points de convergence les plus significatifs entre les trois écrivains.

Une remarque d'Ulrich pourrait servir à clarifier ce qui est ici en jeu dans l'écriture : « il n'est pas de désordre que je déteste le plus, dit-il, que le désordre intellectuel. Je voudrais voir les idées non seulement élaborées, mais encore organisées. Je voudrais non seulement l'oscillation, mais la densité de l'idée » (HSQ I, 617). Ulrich ajoute alors que c'est dans cette perspective qu'il s'acharne à parler toujours « de ce qui pourrait être, au lieu de parler de ce qui devrait être », parce que ce sont toutes les possibilités qu'il faut intégrer et ordonner, et non des lois toutes faites. Il s'agit finalement de contrer tous ceux qui courent, « chacun avec son idée au bec, qu'il tient pour unique au monde », de faire taire, en quelque sorte, les idées personnelles en les replaçant dans une totalité cohérente et primordiale.

Valéry, cité en exemple par Calvino pour sa prose et ses essais, nous renseigne alors sur le caractère complet et ambitieux de cette enquête : « j'ai cherché, je cherche et je chercherai, résume-t-il, pour ce que je nomme le Phénomène Total, c'est-à-dire le Tout de la conscience, des relations, des conditions, des possibilités, des impossibilités » (C.XII, 722). Voici qu'apparaît plus explicitement un second paradoxe : ce à quoi aspirent les auteurs, ce

¹⁴⁴ R. Musil, *Interview* de 1926, *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p.269.

sont donc des objets de l'esprit, généraux, certes, mais par là isolés de leurs qualités, et il s'agirait par conséquent de « totaliser des soustractions »¹⁴⁵. Comment cela est-il mis en pratique ?

Entre force et insuffisance de la Raison, vérité et illusion du concept de tout-univers, les écueils sont nombreux, et demandent aux personnages d'être prudents en posant des limites à la multiplicité des possibles, et même, des « conditions aux limites » (MT, 126). Cela expliquerait peut-être cette aspiration commune aux trois auteurs pour l'*exactitude*, la rigueur, la précision. Valéry en fait notamment état dans sa Préface à *Monsieur Teste* : « j'étais affecté du mal aigu de la précision. Je tendais à l'extrême du désir insensé de comprendre, et je cherchais en moi les points critiques de ma faculté d'attention » (MT, 7). Le roman se donne donc comme résultat et geste formel de cette recherche approfondie, tandis que les personnages, acrobates du savoir et des exercices de haute voltige mentale, travaillent à recomposer une image ordonnée du réel, pressurant la liqueur intellectuelle des choses, des hommes et des divers savoirs.

L'accent est donc mis, au niveau narratologique, sur la raison et la réflexion : tendance essayiste, digressions successives, effacement de l'intrigue au profit de la pure méditation – *Palomar* étant décrit par Calvino comme une suite d' « expériences de 'connaissance' et de lecture des choses »¹⁴⁶ –, les personnages tendent à devenir une simple structure d'accueil, mise au service d'une articulation plus large, totale, unitaire et harmonieuse de l'être. Du connu à l'inconnu, du connaissable par la raison, au mystérieux, angoissant mais sublime chaos, Palomar, Ulrich et Teste se lancent dans une exploration minutieuse du réel narratif et métaphysique.

I. Ordres et désordres

Le besoin d'ordre et d'assurance que revendiquent les personnages peut trouver son origine dans l'impression commune d'une « discordance entre le comportement humain et le reste de l'univers » (P, 39). Ce sentiment presque pascalien d'une disproportion entre la condition finie de l'homme et l'étendue infinie du monde, entre autres, paraît donc motiver les multiples investigations spéculatives décrites dans les trois récits. Angoisse, appréhension ou curiosité intellectuelle, chacun tente, à sa manière, de résoudre les difficultés liées à la place

¹⁴⁵ D. Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, p.73.

¹⁴⁶ I. Calvino, *Interview* de 1985, *art.cit.*

des choses et des hommes, dans la réalité, en multipliant les hypothèses d'explications. Palomar, notamment, se demande si cette tension existe parce que « l'équilibre naturel est perdu », ou parce que « notre sentiment d'incertitude projette dans tous les domaines des menaces de catastrophe » (P, 81). Autrement dit, devons-nous chercher du côté de la réalité elle-même, marquée par l'absence d'un ordre universel, ou du côté de notre fonctionnement mental qui serait, disons, un peu brouillon ?

Valéry, Musil et Calvino se rejoignent ici sur l'idée que c'est bien au niveau de l'esprit que tout s'emmêle, mais en même temps, que c'est grâce à lui que tout peut se démêler ; la réalité, en soi, n'est ni complètement chaotique, ni complètement ordonnée, et ressemble, d'une certaine manière, à l'esprit. Nous pouvons penser là à une supposition logique formulée par G. Deleuze et F. Guattari : « il n'y aurait pas un peu d'ordre dans les idées, estiment-ils, s'il n'y en avait pas dans les choses ou états de choses, comme un anti-chaos objectif »¹⁴⁷. Sans doute cet *anti-chaos* figure-t-il l'objet des recherches de Palomar, Ulrich et Teste, et il ne peut être atteint qu'en structurant précisément l'espace cognitif.

Le défi de la totalité est effectivement lié à l'augmentation exponentielle des savoirs, que l'homme parvient difficilement à maîtriser : « ces cent dernières années, explique ainsi l'homme sans qualités, nous ont permis d'accroître infiniment notre connaissance de nous-mêmes, de la nature et de toutes choses ; mais de là s'ensuit que tout l'ordre que nous gagnons dans les détails, nous le reperdons dans l'ensemble, de sorte que nous disposons de toujours plus d'ordres (au pluriel), et de toujours moins d'ordre (au singulier) » (HSQ I, 476). D'où un désir d'absolu, qui éloignerait les savoirs relatifs, incomplets et personnels. Les instruments dont se servent les personnages relèvent donc de domaines étudiant ce qui peut être universel : la philosophie, et surtout, la science. Ces disciplines, avec l'art, et ici la littérature, « tirent des plans sur le chaos »¹⁴⁸ et permettent ainsi de soulever peu à peu les lignes de force et articulations du réel.

A. L'exigence d'un tout unifié

C'est la terreur d'une lente et progressive désagrégation du monde qui pousse les trois auteurs, par l'intermédiaire de leurs personnages, à exiger une unité, ou du moins, un principe régulateur de l'être : « des mondes vivables et visibles, écrit Calvino, il ne restera qu'une

¹⁴⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit ?, p.189.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.190.

poussière de particules qui ne retrouveront plus une forme, où on ne distinguera plus rien de rien, le proche et le lointain, l'avant et l'après »¹⁴⁹. Pourquoi ces écrivains pressentent-ils une telle décomposition future ? Il semble que ce soit précisément parce que plusieurs agencements ont déjà vu le jour, et ont été chaque fois évincés par un autre : « des centaines d'ordres humains sont apparus et disparus, remarque en effet Ulrich. Des dieux antiques aux épingles à cheveux, de la psychologie au gramophone, chacun fut une obscure unité, l'obscur assurance d'être le dernier ordre, l'ascendant, et chacun au bout de quelques centaines ou de quelques milliers d'années est mystérieusement retombé, redevenu décombres et chantier (l'informe !)... » (HSQ II, 1009). Il devient urgent, par conséquent, de « grimper hors du néant » ou, comme le désire Valéry, de former une « représentation homogène du monde qui comprenne toutes les données anciennes et nouvelles de l'expérience » (CE II, 942).

L'exigence d'un tout unifié requiert donc une figuration complète, et peut-être même un principe transcendant. La vie étant ressentie comme « un entassement d'objets que n'organise aucune aspiration supérieure », une « abondance sans plénitude, le contraire de la simplicité », en somme, une véritable « confusion » (HSQ II, 231), il s'agit d'organiser tout cela en se servant d'une notion englobante : l'*univers*. Si chaque chose est considérée dans son rapport à l'univers, alors il est probable qu'apparaisse une certaine harmonie entre le microcosme et le macrocosme, et non plus seulement « une seule moitié de la combinaison totale des êtres » (HSQ II, 29). Mais demeure une question gênante : faut-il voir l'univers comme un « cosmos régulier », ou comme une « prolifération chaotique » (P, 45) ? Sommes-nous assurés d'un quelconque gain d'ordre, alors que l'univers, certes « fini, peut-être, mais innombrable », s'avère posséder des « limites instables » et ouvrir « en lui d'autres univers » au point d'affaiblir la possibilité même d'un agencement total ?

1. interroger les origines : cosmogonie et principes premiers – La raison pour laquelle « seule compte l'origine de ce qui est » (P, 23), c'est peut-être la croyance qu'en deçà et au-delà de la pulvérulence contingente du monde se situe l'unité primordiale, l'ordonnement qu'un quelconque « Démiurge » a informé en « faisant le monde » (CE II, 144). Si, dans des temps immémoriaux, « tout l'informe était devant lui », il y eut ensuite de l'ordre dans le chaos, mais désormais, cet ordre est de plus en plus rongé, aléatoire, invisible sous les éclats divers des apparences. Il s'agit alors de redécouvrir « l'idée, le principe, l'éclair, le premier moment du premier état, le saut, le bond hors de la suite » (MT, 65), ce

¹⁴⁹ I. Calvino, « Les flammes en flammes », *Collection de sable, op.cit.*, p.147.

lieu où, comme le dit Teste, « vous trouverez ». Nous trouverons « la cause et le mécanisme secret » (HSQ I, 34) des phénomènes, peut-être même le pourquoi des choses, ce qui était intelligible avant que le désordre humain, et *a fortiori*, les milliards de désordres personnels, ne viennent désaxer la marche du monde.

« Quel soulagement, espère ainsi Palomar, s'il arrivait à annuler son moi partial et douteux dans la certitude d'un principe unique d'où tout dérive ! Un principe unique et absolu où les actes et les formes trouvent leur origine ? Ou bien un certain nombre de principes distincts, de lignes de force qui, par leur intersection, donnent au monde une forme telle qu'il apparaît unique, d'instant en instant ? » (P, 24). La mise en relief de l'articulation générale de la réalité permettrait donc de *comprendre* les différences d'être, d'apprécier les écarts avec l'indétermination première. Elle amène donc un gain épistémique évident, notamment à travers cette notion de *cosmos*, ou d'univers, dont Valéry dit qu'il s'agirait « plutôt d'universalité » ; il se confond ainsi avec le « sentiment de l'appartenance de tout objet à un système qui contient, (par hypothèse), de quoi *définir tout objet* »¹⁵⁰. L'univers, « ensemble d'ensembles » (P, 45), permet aux personnages, dans leurs réflexions, d'éviter encore une fois l'écueil des particularités, et par là de l'incomplétude, de surface.

Que l'idée de Tout soit une fiction, un simple instrument de connaissance servant à mettre les choses « sur un autre plan », cela n'est pas dérangeant. En effet, Calvino rappelle que le cosmos, cet ordre premier, supérieur et intégral, « n'existe pas, pas même pour la science » ; mais il reste stimulant intellectuellement, en tant qu'« horizon d'une conscience extra-individuelle par laquelle il est possible de dépasser tous les chauvinismes d'une idée particulariste de l'homme et parvenir peut-être à une optique qui ne soit pas anthropomorphique »¹⁵¹. L'entreprise musilienne semble également relever d'un même désir de rassemblement du dispersé ; E.P. Hexner estime en effet que l'auteur de *L'Homme sans qualités* « aurait aimé concevoir [...] une sorte de cosmologie qui englobe et qui saisisse le destin individuel de l'homme, ainsi que les phénomènes sociaux et les phénomènes propres à la nature physique »¹⁵². Enfin, nous trouvons chez Valéry un vœu parent de donner sens aux choses par l'ensemble. Calvino en parle d'ailleurs dans ses *Leçons américaines*, expliquant que l'écrivain, s'il réfute l'idée d'univers, n'en réaffirme pas moins toute la « force mythique » (LA, 113). Entre attraction et répulsion envers un modèle cosmologique précis et

¹⁵⁰ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op.cit.*, p.11 – c'est moi qui souligne.

¹⁵¹ I. Calvino, « Situation 1978 », *Ermite à Paris*, *op.cit.*, p.109.

¹⁵² E.P. Hexner, 1960, *Les Cahier de l'Herne*, *op.cit.*, p.264.

figé, Valéry pose néanmoins une question essentielle, qui semble véritablement guider les pensées des trois personnages : « comment passer de l'univers restreint et instantané à l'univers complet et absolu ? »¹⁵³.

Il lance alors une piste qui sera par la suite questionnée par Palomar : c'est la « vue » qui, pour l'auteur de *Monsieur Teste*, « assume en quelque sorte la fonction de la simultanéité, c'est-à-dire de l'unité telle quelle », puis vient seulement après, l'idée d'une « étendue implicite »¹⁵⁴ ; le personnage de Calvino, d'une manière assez similaire, se demande donc, dans « L'épée du soleil », si ce qui est premier est « le monde d'avant les yeux », ou ces yeux qui, percevant, amènent les choses à l'existence – nous trouvons ici le fameux débat philosophique entre réalisme et anti-réalisme, non tranché.

La question de l'origine de l'être paraît ainsi liée à celle d'une totalité exigée comme garante de sens et de connaissance. Mais la démarche est ardue ; Valéry semble en souligner toute la complexité, dans « Au sujet d'*Eurêka* », lorsqu'il écrit : « il s'agirait maintenant de concevoir et de construire autour d'un germe réel une figure qui satisfasse à deux exigences essentielles : l'une, qui est de tout admettre, d'être capable de tout, et de nous représenter ce tout ; l'autre, qui est de pouvoir servir notre intelligence, se prêter à nos raisonnements, et nous rendre un peu mieux instruits ». L'enjeu formel et l'enjeu épistémique vont donc de pair. Et pour cause, la cosmographie à laquelle aspirent les personnages apparaît comme la sœur d'un « *cosmotalisme* » partagé, en ce sens que l'univers « serait construit sur un plan dont la symétrie profonde est, en quelque sorte, présente dans l'intime structure de notre esprit » (Œ I, 857). En cela, mettre de l'ordre dans ses idées, c'est favoriser l'émergence d'une composition plus vaste, et c'est sans doute la raison pour laquelle Teste s'affaire à son *Log-Book*, Ulrich à son *Journal*, et Palomar à ses méditations. Par là, seulement, il est possible de revenir à l'harmonie originelle.

2. l'unité et l'harmonie : le modèle musical – L'exigence d'unité ne doit certainement pas être confondue avec celle d'une quelconque uniformité. De même que les personnages possèdent une identité qui est multiple, labile et diffractée, de même, l'organisation des données plurielles et disparates du réel – et du savoir sur ce réel – doit respecter cette diversité tout en l'informant de manière cohérente. C'est pourquoi les personnages parlent plutôt d'harmonie, ou d'équilibre, d'espace ou de champ communs, au

¹⁵³ P. Valéry, « Au sujet d'*Eurêka* », *Variété I*, op.cit., p.116.

¹⁵⁴ *Idem*.

lieu de réduire tout ce qui est, à des similarités forcées. Ainsi, Palomar, chercheur inlassable d'unification entre l'humanité et le monde, a-t-il « l'intuition d'une harmonie possible comme entre deux harmonies non homogènes : celle du non humain, équilibre de forces qui semble ne répondre à aucun dessein ; celle des structures humaines, qui aspirent à la rationalité de compositions *géométriques* ou *musicales*, jamais figées... » (P, 122). Rien de stable et de tout à fait pérenne, donc, l'ordre qui conviendrait semble en effet mobile, subtil, non contraignant.

La référence à la musique – celle à la géométrie sera étudiée ultérieurement – apparaît comme une comparaison qu'utilisent les trois auteurs pour définir le genre d'harmonie auquel ils aspirent. Les chants des merles, étudiés par Palomar, se donnent comme une musique naturelle, un « espace acoustique irrégulier, discontinu et anguleux, dans lequel pourtant s'établit un équilibre entre les divers sons » (P, 34). En fait, ils « tissent une trame homogène, faite non d'harmonie mais de légèreté et de transparence ». Ce n'est donc pas nécessairement harmonieux, et pourtant l'impression d'une certaine articulation aérienne s'en dégage. Cette orchestration spontanée s'oppose à « l'emprise absolue » du martèlement des cigales, qui viennent occuper « systématiquement les catégories du temps et de l'espace ». La remarque est intéressante puisqu'elle nous permet de comprendre que l'unité demandée ne requiert ni la systématisme d'un rangement unique, ni l'univocité tonale des faits à ordonner, au contraire.

D'une manière plus métaphorique, lors de leur soirée au théâtre, Teste et son ami, écoutant un concert, notent que « chacun était à sa place, libre d'un petit mouvement » (MT, 25) ; la musique fait alors le lien entre les hommes et l'espace collectif, qui « les touchait tous, abondait » (MT, 26). Par conséquent, l'unité rassemble sans toutefois paralyser chaque atome ; il s'agit d'attribuer à chacun sa place adéquate : le narrateur avoue alors goûter « la simplicité presque théorique de l'assemblée, l'ordre social ». La capacité de structuration claire de la musique est en tout cas explicitement soulignée par le personnage de Valéry, quand il se demande comment décrire l'instabilité, la variabilité de cet illusoire « bloc moi » (MT, 66). Il conclut sur le fait que « la musique seule en est capable. Sorte de *champ* qui domine ces domaines de la conscience – images, idées –, lesquels sans lui ne seraient que *combinaisons*, formations symétriques de toutes les combinaisons » (MT, 128). Nous noterons qu'ici, le terme de « combinaison » semble négativement connoté, tandis que, dans le contexte d'expériences littéraires, il paraît valable.

En fait, il faut comprendre là que les formes combinées peuvent être considérées comme isolées les unes des autres, sauf si elles sont insérées dans un ensemble symphonique

– les différentes mélodies des instruments suivent leurs lignes tout en créant une harmonie globale. Et effectivement, la métaphore est tout à fait pertinente, puisque le moi atomisé, polyphonique, variable, appelle une unité de l'ordre de la partition ; « la grandiose musique est l'écriture de l'homme complet » (Œ II, 582), celle où toutes les tendances sont exprimées. Mais c'est précisément « cette indétermination » de départ – celle du réel, celle du moi – qui est « la clé de ce prestige » (Œ II, 704). A partir de là, seulement, la musique peut produire des sensations « dans un certain ordre », sans cloisonner les gammes.

Enfin, chez Musil, il faut d'abord distinguer l'authentique musique de la musique mondaine ; dans le chapitre 101 du tome II, Ulrich critique la « grande musique », le « grand musicien » des salons, au même titre que le « grand écrivain » – impostures déplorables. En revanche, les sons du piano de Clarisse et Walter, eux pour qui la musique tient lieu de vie même, parviennent à produire « ce mystérieux espace dans lequel le moi et le monde, la perception et le sentiment, le dedans et le dehors s'entremêlent de la manière la moins définie qui soit, alors qu'il est lui-même tout entier sensation, définition, précision, éclats hiérarchisés de détails ordonnés » (HSQ I, 180). Telle est l'unité tant désirée, indéfinie et infinie, où s'efface l'injuste et douloureuse scission entre l'homme et la réalité. Nous penserons là à l'expérience de l'étreinte incestueuse enfin réalisée, dont les sensations décrites font écho à celles de l'harmonie du tout : « aucune séparation d'aucune sorte, ni en eux ni dans les choses, ils ne formaient plus qu'un seul être » (HSQ II, 876) ; la fusion, l'osmose, le ravissement quasi mystique représenteraient peut-être la plus haute forme de synthèse possible.

Paradoxalement, c'est en fait la rigidité des règles musicales, selon Ulrich, qui permet un ordre ouvert : comment ne pas penser là à la problématique littéraire de la composition et de la structure narrative. Le roman idéal cherche effectivement à « rassembler en une unité de temps et d'espace une totalité hétérogène »¹⁵⁵. Mais l'inconvénient qu'ont les écrivains et auquel les musiciens échappent, comme le souligne Valéry dans son article « Le retour de Hollande », c'est le fait que la parole soit un moyen utilisé quotidiennement, et donc moins précis, là où les notes et, disons, la grammaire sonore sont réservées à la création artistique¹⁵⁶. Il n'en reste pas moins que la recherche d'unité, ou du moins de cohérence, de sens, est une préoccupation formelle évidente, pour Calvino et Musil également.

¹⁵⁵ D. Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, p.131.

¹⁵⁶ P. Valéry, « Le Retour de Hollande », *Variété II*, *op.cit.*, p.162.

Si « la conscience du déchirement, selon Calvino, porte en elle le désir d'harmonie »¹⁵⁷, déchirure de la totalité du réel, et écart tragique entre le personnage et son univers, c'est en outre l'impression d'un désordre mental qui motive la recherche d'unité. Dans « La course au girafes » (P, 103-104), Palomar se rend compte qu'à l'instar de la « disharmonie » des mouvements des animaux, lui-même, en vérité, « n'avance que poussé par des mouvements de l'esprit mal coordonnés, qui semblent n'avoir rien à faire l'un avec l'autre, et qu'il est toujours plus facile de faire cadrer dans un modèle d'harmonie intérieure, quel qu'il soit ». Le parallèle se révèle en effet dans l'analyse à laquelle procède le personnage de Calvino, de l'équilibre asymétrique du corps de la girafe : « mécanisme construit par assemblage de morceaux provenant de machines hétérogènes, mais qui fonctionne cependant à la perfection », il reflèterait la possibilité actuelle d'une « harmonie compliquée », d'une « proportion intérieure liant entre elles les disproportions anatomiques les plus voyantes ». De la même façon, l'esprit nécessite un ordre harmonieux de ses parties, un « élément unificateur ». Le corps de l'homme ? Valéry s'interroge à ce sujet dans le fragment du Journal d'Emma Teste, inséré dans son recueil *Histoires brisées* : en effet, « quoi de plus étrange, s'étonne la nièce de Teste, qu'il y ait un Dehors et un Dedans » (Œ II, 429), alors qu'il pourrait, et même peut-être, qu'il devrait, s'agir d'un ordre tout naturel ?...

Finalement, si le corps ne peut jouer ce rôle, c'est sans doute dans la représentation mentale et essentielle de l'*espace* que l'unité peut trouver un allié. Des « formes dans lesquelles l'harmonie se mue par contiguïtés et plans successifs »¹⁵⁸, telle semble être la partie qui devra se jouer, entre l'homme, son esprit et le monde. Car l'espace, tel qu'il est redéfini par Valéry, « n'est pas un ensemble de points » ; c'est « une unité comme le point en est une. C'est, conclut l'écrivain, un point généralisé » (Œ II, 745). Encore une fois, l'élément unificateur se situe du côté de la généralité, mais ici déclinée en tant que dénominateur commun des différentes figures de la totalité.

3. des régulateurs entre microcosme et macrocosme : le paradigme de la carte géographique chez Calvino – Nous l'aurons compris, la question d'un ordre cosmique et d'une harmonie qui engloberait tout ce qui est, s'avère quasi obsessionnelle, et notamment dans le récit de Calvino. La déréluction des liens censés unir les hommes entre eux, les hommes et les choses, les choses terrestres entre elles, la Terre au Ciel, les planètes aux boîtes de graisses d'oie – tout est lié – inquiète profondément Palomar. Il n'est pas de ces gens qui

¹⁵⁷ I. Calvino, « Situation 1978 », *Ermite à Paris*, *op.cit.*, p.109.

¹⁵⁸ J.P. Manganaro, *Italo Calvino*, *op.cit.*, p.149.

« vivent en harmonie avec le monde » (P, 150), et pour qui il est donc « naturel d'établir un accord non seulement avec les personnes, mais aussi avec les choses, les lieux, les situations, les occasions, la course des constellations dans le firmament, l'agrégat des atomes dans les molécules ». Comment parvenir à comprendre et à ordonner le tout, s'il reste inaccessible au personnage, trop obscur ?

Palomar décide de suivre une méthode parmi d'autres : « il s'adonnera dorénavant à la connaissance de soi, il explorera sa propre géographie intérieure, il tracera le diagramme des mouvements de son âme, il en tirera les formules et les théorèmes, il pointera son télescope sur les orbites tracées par le cours de sa vie plutôt que sur celle des constellations » (P, 153-154). Ainsi apparaît l'idée d'une géographie de l'être, d'un procédé épistémique rigoureux (et idéal ?) capable de lui faire découvrir le comment et le pourquoi des choses. Il considère alors l'univers comme « un miroir où nous pouvons contempler ce que nous avons appris à connaître en nous, rien de plus ». Ici, c'est la carte de notre moi – si incertain soit-il –, où plutôt de notre esprit, qui joue le rôle de grille de lecture, d'axe structurant pour nos rapports avec le reste du monde.

Le processus inverse auquel cette méthode répond est la tentative hautement délicate de la « contemplation des étoiles » à l'aide d'une « carte astronomique » (P, 59-64). La carte apparaît comme un motif récurrent dans l'œuvre de Calvino : au sens propre, dans *Les Villes Invisibles*, comme au sens de cartes à jouer, dans *Le Château des destins croisés*, la science cartographique semble offrir l'un des moyens les plus adéquats pour obtenir une représentation unifiée du Tout – l'échiquier sur lequel Marco Polo et le Grand Kahn vont petit à petit représenter l'empire, continue, certes plus abstraitement, le travail du cartographe, à savoir la mise en page de la structure du réel. Mais lorsque Palomar tente de déchiffrer la carte astronomique, outre les problèmes pratiques, « le ciel semble beaucoup plus encombré que n'importe quelle carte ; les configurations schématiques se révèlent, dans la réalité, plus compliquées et moins nettes ». Cette « géométrie exacte des espaces sidéraux » est pourtant censée réguler, mettre en rapport, aplanir d'une certaine manière, les « approximations confuses » qui se rencontrent sur Terre.

Palomar ne se décourage pas : il pense qu'en réitérant l'exercice quotidiennement, il pourra peut-être « lui aussi conquérir la notion d'un temps continu et immuable, distinct du temps fugace et fragmentaire des événements terrestres ». Nous remarquons donc ici que la mise en regard du ciel et de la terre s'accompagne d'une volonté de découvrir, encore une fois, quelque principe premier et absolu apte à régir l'ensemble. Les cartes du ciel

représentent par conséquent la « recherche d'une correspondance », ou, autrement dit, le désir de mettre en contact le microcosme et le macrocosme, censés être soumis aux mêmes lois de l'être.

Même si l'entreprise de Palomar n'aboutit pas – de même que celle de construire un « modèle des modèles » (P, 141) – parce qu'il comprend qu'il s'agit davantage de changer la carte – ou le modèle – pour prendre en compte les disharmonies réelles, il n'en demeure pas moins cette intention évidente et récurrente de mettre de l'ordre dans le chaos ; intention qui n'est pas un caprice subjectif, mais répond à la vérité de l'être : tout parle et se répond, et « le cosmos tourne autour des pointes auréolées » de la baigneuse » (P, 20) ! Ainsi, dans *L'Homme sans qualités*, Musil paraphrase (plus sérieusement, quoique) une fameuse formule de Kant, tirée de la *Préface à la Critique de la Raison Pure* : « la majesté du ciel constellé est au-dessus de nous, la majesté de la Loi morale en nous ! » (HSQ II, 41). Ici aussi donc, il y a écho substantiel entre le Ciel et l'homme. Nous ajouterons que les va-et-vient constants d'Ulrich entre les échelles au détail, et sur l'ensemble, procèdent de ce même constat de dialogues entre les parties de l'être qu'il faut mettre au jour. L'unification du tout appelle de telles considérations anti-isolationnistes.

Dans son article « Le voyageur dans la carte »¹⁵⁹, Calvino note que la « représentation du monde sur une surface limitée le fait reculer automatiquement au microcosme, renvoyant à l'idée d'un monde plus grand qui le contient ». Ainsi, outre l'utilisation pratique de la carte, la figuration cartographique même du réel, comme nous l'avons esquissé pour le cas de l'empire du Grand Kahn, permet de situer les choses sur un autre plan et donc, de faire coïncider, ou du moins, se rencontrer les deux dimensions – macroscopique et microscopique – trop souvent distinguées.

La carte, explique alors Calvino, « se situe souvent à la limite entre deux géographies, celle de la partie et celle du tout, celle de la terre et celle du ciel, ciel qui peut être firmament astronomique ou royaume de Dieu ». Mais également, malgré l'idée habituelle d'une extériorité totale de la représentation, la « description de la terre, si d'un côté elle renvoie à la description du ciel et du cosmos, renvoie, de l'autre, à notre propre géographie intérieure ». Cela signifie donc que s'unissent, grâce à ce médium, l'espace du dehors et l'espace du dedans, l'espace humain, le ressenti, le vécu – la notion de « géographie humaine » est notamment présente dans les écrits de J.L. Borges, par exemple. Valéry compare, par ailleurs,

¹⁵⁹ I. Calvino, « Le voyageur dans la carte » (1980), *Collection de sable, op.cit.*, p.33-39.

dans une dynamique toutefois assez proche, le « plan topographique » de Paris à l'esprit lui-même : « rien ne me figure mieux le domaine des idées, le lieu mystérieux de l'aventure instantanée de la pensée, que ce labyrinthe de chemins, les uns, comme au hasard tracés, les autres, clairs et rectilignes », écrit-il dans son article « Présence de Paris » (Œ II, 1012). Les représentations cartographiées du monde et de l'esprit invitent par conséquent les écrivains à organiser et à construire de mieux en mieux l'unité et l'harmonie voulues des éléments existants.

Interrogeant les origines du monde, la notion de cosmos ou d'univers, la structure musicale ou encore les représentations cartographiques, Valéry, Musil et Calvino cherchent bel et bien à fédérer, à accorder, à réguler les disparités d'apparence afin de « mettre de l'ordre dans l'ensemble » (HSQ I, 34). Loin de se dérober dans l'affreux « univers privé », les personnages semblent finalement proposer, par l'usage même de leur Raison, une réconciliation des contraires, une articulation sensée des données isolées, un équilibre possible et le réel entre l'homme, le monde et le domaine des idées. Plus qu'un rêve d'unité à proprement parler, c'est davantage le « rêve de capter un morceau de chaos même si les forces les plus diverses s'y agitent »¹⁶⁰ qui paraît motiver les recherches intellectuelles et cognitives. En effet, la croyance en un Tout-univers, trop mystérieux, reste précaire et compliquée ; les personnages s'en détachent plus ou moins pour tenter de constituer plutôt ce langage newtonien d'une *Mathematica Universalis*. La science et ses exigences, sa méthode, sa positivité suprême, et ses effets sur la représentation du réel, s'avère être la voie royale pour réaliser l'ordre le plus juste des désordres mentaux, humains, réels et même formels.

B. L'esprit scientifique et la réalité-équation

Impossible d'en douter : les attitudes littéraires de Valéry, Calvino et Musil s'inspirent, se nourrissent, et même se revendiquent de la science : ses découvertes et ses formules, entre rigueur et lucidité, infléchissent considérablement la matière et la forme narrative, ainsi que la substance des personnages. Chez Musil, ingénieur de formation et lecteur assidu de traités, théories et autres écrits scientifiques – notamment des réflexions sur le hasard¹⁶¹ –, l'alliance entre littérature et mathématique devient presque une obsession :

¹⁶⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit. p.193.

¹⁶¹ Voir notamment ce que rapporte A. Frisé, qui publia la première édition complète de *L'Homme sans qualités* et les *Journaux, Les Cahiers de L'Herne*, op. cit.,p.206-213 : compte-rendu du livre de Timerding, théorie des

Ulrich est d'ailleurs lui-même ingénieur et mathématicien (HSQ I, 24 et 45), et il se sert de ces données pour infléchir le regard qu'il pose sur le monde, sur les problèmes pratiques, sur les conduites humaines. Valéry, pour sa part, a également lu quantité de savants – Maxwell, Faraday, Poincaré, Gauss, Einstein, pour ne citer que les plus connus ; sa fameuse crise de Gênes, après laquelle il décide de se consacrer à l'étude de l'esprit, avec discipline, régularité et méthode, signe le début d'une littérature tournée vers la physique, la technique et les mathématiques – D. Oster parle à ce sujet d'une crise de *testificatio*¹⁶², exigeant de Teste, donc, qu'il vérifie tout, sans rien concéder aux sentiments sans un examen préalable.

Calvino, quant à lui, entretient des rapports plus souples avec la science : comme le laisse entendre sa participation au mouvement de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), la rencontre entre mathématique et littérature est « placée sous le signe du divertissement et de la loufoquerie »¹⁶³. Mais en même temps, la science permet à l'écrivain de « changer d'approche », de « considérer le monde avec une autre optique, un autre langage, d'autres moyens de connaissance et de contrôle » (LA, 25) ; *Palomar*, que le *De Natura Rerum* de Lucrèce a inspiré, exprime cette liaison complexe entre le romanesque et le scientifique. Tout se passe comme si les auteurs et leurs personnages puisaient dans l'infini puits de la science pour tenter, toujours et encore, de comprendre, d'ordonner et de maîtriser la réalité et les multiples connaissances que nous pouvons en avoir.

1. la science au cœur – Les trois auteurs ont transmis à leurs créatures une véritable passion pour tout ce qui a trait aux sciences : à la fois méthode d'écriture et modèle de représentation du monde, elles guident les trois protagonistes dans leur enquête épistémique, tout en renforçant la puissance de leurs esprits. Aspirant à « contrôler ses sensations » (P, 13) le plus possible, à vérifier ses intuitions, Palomar se sert alors d'instrument d'astronomie comme le télescope, et de tout le savoir emmagasiné depuis des siècles, pour opérer une consciencieuse « recherche scientifique » au sujet de Mars, Jupiter et Saturne, dans la section « l'œil et les planètes » (P, 53-58). Il cite alors quelques noms de célèbres observateurs comme Schiaparelli, Galilée ou Cassini, afin d'étayer ses vues et de l'éclairer sur le chemin de la « vérité naturelle ». Le personnage de Calvino se fait ainsi savant, « personne appliquée »

jeux de hasard, théorie statisticienne, théorie génétique du hasard, nombre de thèses de mathématiciens, etc. Frisé nuance cependant la position de l'écrivain par rapport à son savoir : sans encyclopédisme pédant, Musil croit à son inculture...

¹⁶² D. Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, p.57.

¹⁶³ I. Calvino, « Cybernétique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire », *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.12 : l'écrivain rappelle les fondements du mouvement oulipien en France, fondé par R. Queneau, et inspiré par l'Académie de Pataphysique d'A. Jarry, « académie de la dérision intellectuelle ».

qui, comme tout homme de sciences, « s'est documenté dans des encyclopédies et des manuels » et a suivi avec attention les récentes « découvertes » de l'expédition du « Voyager 2 ». Nous avons là un fait partagé par les trois personnages – même si c'est nettement moins explicite chez Teste : ils prennent en compte les nouvelles données de la science : c'est à cette aune, et par une minutieuse observation du ciel, que le protagoniste apprécie les anciennes théories plus ou moins valides. Palomar remet ainsi en question « le ciel des idées de Platon » ou « l'espace immatériel des postulats d'Euclide », pourtant reconnu.

Tout se passe comme si l'une des possibilités offerte par le roman était de discuter ouvertement certaines interrogations ou conceptions propres à la communauté des savants réels – c'est encore plus net avec Ulrich, qui fait la critique de l'histoire de la philosophie, de certains points de logique, de la psychanalyse, etc. Le style calvinien ressemble d'ailleurs à un article de science : « découvertes par Galilée et appelées par lui *Medicea sidera*, 'astres des Médicis', rebaptisées peu après de noms ovidiens – Io, Europe, Ganymède, Calixte – par un astronome hollandais », les satellites de Jupiter ne semblent plus avoir de secret pour Palomar. La voix narrative tend à devenir celle d'un professeur, ou d'un astronome en public, même si évidemment la distance ironique de Calvino ne nous permet pas de prendre réellement au sérieux ce cours exposé didactique.

Nous noterons par ailleurs que l'évocation d'Ovide n'est pas anodine. Elle souligne ce mélange des genres auquel les trois auteurs tiennent tout particulièrement, entre la littérature et les sciences, la poésie et les mathématiques. Calvino admirait Lucrece précisément pour cette raison, parce qu'il fut philosophe et physicien et exposa ses idées sous la forme de chants rimés. Valéry le cite à son tour dans son article « Au sujet d'*Eurêka* » ; il y dénonce l'absence, en France, de « poètes de la connaissance » – il donne les noms de Lucrece et de Dante, autre auteur de référence pour Calvino – et insiste sur le tragique cloisonnement des disciplines : « peut-être avons-nous, conjecture-t-il, un sentiment si marqué de la distinction des genres, c'est-à-dire de l'indépendance des divers mouvements de l'esprit, que nous ne souffrons point les ouvrages qui les combinent »¹⁶⁴.

La raison pour laquelle les auteurs revendiquent un dialogue presque naturel entre la littérature et la science, entre autres, tient en fait à cette volonté de représenter tout ce qui est fécond pour l'esprit, et tout ce qu'il féconde. L'astronomie, la présence même de planètes dans le ciel, ces objets parvenant « au maximum d'étrangeté par le maximum de simplicité, de

¹⁶⁴ P. Valéry, « Au sujet d'*Eurêka* », *Variété I*, op.cit., p.102.

régularité et d'harmonie », cela même, « réjouit la vie de l'esprit » (P, 55). Si les personnages sont des penseurs, motivés et compétents pour « enrichir le domaine du Connaissable et du Perceptible grâce à une concentration et une introspection intellectuelle intense »¹⁶⁵, alors la science leur permet, de manière privilégiée, d'assurer la solidité de leur entreprise.

Effectivement, la discipline scientifique est ce qui sauve Valéry de la confusion et de la faiblesse qu'il ressent face à ses propres moyens intellectuels : « j'avais vingt ans, confessait-il humblement, et je croyais à la puissance de la pensée. Je souffrais étrangement d'être, et de ne pas être. Parfois, je me sentais des forces infinies. Elles tombaient devant les problèmes ; et la faiblesse de mes pouvoirs positifs me désespérait »¹⁶⁶. L'écrivain prête à Teste la passion qui l'anime pour ce type de savoir, cette « puissance » vive, presque surhumaine, de l'esprit rayonnant, tourné vers les abstractions saines et les connaissances irréfutables. Car la science est un « ensemble de recettes qui réussissent toujours. Tout le reste est littérature » (Œ II, 522), scandé l'auteur, sans doute avec cette provocation dont il est capable, et cette déception terrible face aux romans de son temps.

Parallèlement, les mathématiques représentent pour Musil une salvation du même ordre. Elles sont « le triomphe de l'organisation rationnelle »¹⁶⁷, la « logique nouvelle, l'esprit dans sa pureté » (HSQ I, 48), susceptibles de transformer l'existence et de « connaître, au-dessus et au-dessous de ce monde, mille objets que personne jadis ne connaissait ». Musil apparaît véritablement transcendé par le pouvoir infini que recèle la mathématique : sa « logique dure, courageuse, mobile, froide, coupante comme un couteau » l'apparente à une « magie, une cérémonie de la plus grande puissance sentimentale et intellectuelle » (HSQ I, 49). Mysticisme scientifique ? La science faite religion ? Le mathématicien élevé au rang de gardien de cette *vie* sacrée ? En tout cas, il semble que Musil et Valéry aient été véritablement éblouis, contaminés, remplis par la force de la science, son savoir-autre, son faire-autre, son regard-autre. Monsieur Teste et Ulrich se révèlent alors comme substantiellement liés à cet amour inébranlable.

L'utilisation de la manière et de la matière scientifique provoque enfin un bénéfice de fond et de forme : d'une part, la précision des termes et de leur agencement, d'autre part, encore une fois, l'appel à la généralité et à la totalité. Valéry estime que « la mathématique est

¹⁶⁵ E.P. Hexner, 1960, *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.264.

¹⁶⁶ P. Valéry, « Au sujet d'Eurêka », *Variété I*, op.cit., p.100.

¹⁶⁷ R. Musil, *Gesammelte Werke*, 1913, cité dans *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.100.

la description des opérations mentales en tant qu'on peut les noter exactement » (C.II, 783). Ainsi, le *Log-Book* de Teste – le livre de la logique, ou le livre logique ? – serait une sorte de carnet de savant dans lequel le personnage noterait ses pensées fulgurantes, puis vérifiées, à l'instar de théorèmes ou de relevés d'expérimentation contrôlés. Le second effet est formulé par Calvino de manière exemplaire : « le calcul, la géométrie, dit-il, sont aussi le besoin de quelque chose de non-individuel »¹⁶⁸. Le Tout peut alors s'inscrire dans la forme romanesque, ainsi libérée des contraintes subjectives, grâce à cette « mathématique des métaphores géométriques », au « calcul combinatoires des structures ».

A la fois articulation construite et révélée, la vision scientifique du monde consoliderait l'architecture textuelle, et en même temps, sa « grande rationalité » continue le travail d'une harmonisation des savoirs. Indubitablement, nous ne pouvons parler ni de l'écriture des trois auteurs, ni de leurs créatures, ni de la représentation du réel, sans les situer au cœur d'une mouvance scientifique – et sans situer cet intérêt vif, *caractéristique*, dans le cœur du monde, des personnages et des écrivains.

2. géométrie et symétrie des éléments – Les objets de la réalité, ainsi que sa structure globale, sont envisagés selon leur aspect géométrique. Ainsi, la description des vagues, dans la première section de *Palomar*, s'effectue au moyen du champ lexical de cette construction spatiale : « une longue vague, note le personnage, survient perpendiculairement au mouvement des brisant et parallèlement à la côte », tandis que le vent fait se mouvoir « la surface de la mer transversalement à la poussée profonde venant des masses d'eau du large, mais cette vague venant de l'air ramasse au passage les poussées obliques qui naissent de l'eau » (P, 15). L'écrivain se sert donc des données de la géométrie et de la physique pour rendre compte des forces et des lois en présence dans la nature. Le vol des étourneaux subit le même traitement : il dessine une « figure » (P, 84) dans le ciel devenu plan d'un espace quelconque, une « forme sphérique » telle que nous pouvons en tracer en géométrie.

L'appartement d'Ulrich prend également une configuration géométrisante : « toutes ces lignes en O et en croix, ces droites, ces courbes, ces entrelacs » (HSQ I, 160) deviennent aux yeux de ce propriétaire trop prononcées. L'excès d'opulence baroque est donc souligné par l'idée d'une surcharge de figures disharmoniques sur un même plan, et l'espace d'habitation se transforme en espace d'abstractions géométriques. La science est alors instrumentalisée au profit d'un gain de sens et de symboles : la scène de dialogues croisés

¹⁶⁸ I. Calvino, « Situation 1978 », *Ermite à Paris*, *op.cit.*, p.109.

entre Clarisse et Meingast, d'un côté, et Walter et Siegmund, de l'autre (HSQ II, Ch.26) est ainsi renforcée par une symétrie du lieu des échanges, faisant un parallèle avec la bipolarité des personnages : « le jardin avait la forme d'un rectangle appuyé contre la longueur de la maison ; un chemin de gravier entourait les plates-bandes et les parterres, tandis que deux autres formaient une croix claire au milieu de la terre encore nue ». La réalité se constitue, de cette manière, comme un graphique dont les abscisses et ordonnées expriment les liens et interactions entre les hommes et le monde.

Les sensations elles-mêmes entrent encore dans ce processus de géométrisation de l'être. Teste interpelle en effet le narrateur de *La Soirée* : « Voyez-vous ces figures vivantes ?, lui dit-il, cette géométrie de ma souffrance ? » (MT, 32). Ici, l'usage de cette science semble plus métaphorique, et c'est ainsi que nous pouvons lire également le résultat de la revendication d'un mélange des genres. Mais aussi, Valéry cherche bel et bien à rationaliser la douleur, à la maîtriser par un travail de l'intellect. Dans « La Crise de l'esprit »¹⁶⁹, l'écrivain fait l'éloge de la géométrie grecque, précisément en tant que modèle de connaissance et reflet de la puissance dont notre esprit est capable : c'est « la machine de l'esprit rendue visible, l'architecture même de l'intelligence entièrement dessinée ». Ainsi, tout tend encore une fois à célébrer l'appareillage mental, sa capacité à *tout ordonner*, en même temps que la prédisposition comme naturelle de la réalité elle-même à se montrer structurée, articulée géométriquement, donc pensable.

Et toujours, les écrivains aspirent simultanément à ne pas trahir l'aspect chaotique et variable de l'être – et de l'esprit, d'ailleurs. La figure du cristal pour Calvino, à la fois solide, régulier et aléatoire d'une forme à l'autre, et celle de la spirale chez Valéry, à l'instar de ces coquilles géométriquement parfaites, semblent offrir des paradigmes adéquats au défi que représente l'ordonnement des éléments réels ou mentaux.

Lorsque Palomar s'aperçoit qu'il a acheté deux pantoufles du même pied, il s'interroge sur les effets à court et long terme, courte et longue distance, présupposant alors un certain aspect symétrique de la réalité et des événements. Croyant d'abord qu'il a bousculé l'harmonie du monde, il inverse ensuite son raisonnement : « et si son erreur, se demande-t-il, n'avait fait qu'effacer une erreur précédente ? Si sa distraction avait été porteuse d'ordre, et non de désordre ? » (P, 128). Le marchand aurait alors, peut-être involontairement, réparé une « disparité » en restituant l'équilibre tant désiré par les personnages : ce compagnon inconnu,

¹⁶⁹ P. Valéry, « La Crise de l'esprit », *Variété I, op.cit.*, p.50.

ayant l'autre moitié, ne boîte plus, car désormais « la symétrie de leurs pas se répond non seulement de continent en continent, mais à travers les siècles ». La géométrisation des composantes du réel ne répond donc pas seulement à une exigence intellectuelle, ou esthétique, mais bien à celle d'une unité perdue, telle que nous avons pu l'étudier précédemment. Effectivement, lorsque Palomar cherche à établir le « modèle des modèles » (P, 139), qu'il dessine « à l'aide de lignes droites, cercles, ellipses, parallélogrammes de forces, diagrammes avec abscisses et ordonnées », ce qu'il désire finalement, c'est un « modèle d'organisation social parfait ». Rôle éthique, donc, comme ce sera le cas dans *L'Homme sans qualités*, la « revalorisation des procédés logico-géométrico-métaphysiques » (LA, 116) semble remplir un certain nombre de fonctions essentielles.

Ulrich, interrogeant inlassablement les conséquences de la science sur le monde et l'homme, en vient à formuler l'idée selon laquelle « l'attitude scientifique [...] consiste à plonger les notions acquises à la surface, par l'expérience, dans la profondeur des phénomènes, et à expliquer ceux-ci par celles-là. On vide, on aplatit le terrestre pour pouvoir s'en rendre maître » (HSQ II, 502). Cet aplanissement dont il est question peut nous inciter à lire là la dynamique géométrisante, en tant qu'elle met sur le même plan toutes les données pour les envisager dans leurs rapports et donc peut-être, les comprendre, les contrôler, les arranger. Musil écrit, à la suite de ce passage, qu'Ulrich et Agathe, dont les relations deviennent de plus en plus ambiguës, se situent sur une « ligne » distincte de toutes les autres. La conséquence en est alors que « toutes choses maintenant s'axaient sur cette ligne et en recevait visiblement une invisible modification » (HSQ II, 503). Ici aussi, il semble que l'aspect géométrique et symétrique ait un sens plus métaphorique que littéral : il s'agit alors d'un gain sémantique offert à la signification plurielle des personnages et de la relation qu'ils entretiennent avec le monde. D'autre part, la science ne semble plus seulement une manière de mesurer et de représenter le réel, mais elle est également une « attitude » des personnages, un mode de vie, et plus généralement, une caractéristique du fonctionnement interactif des objets animés.

3. Ulrich ou l'homme mathématique : probabilité et programme informatique – Contrairement à Teste et Palomar, Ulrich est ingénieur et mathématicien de formation – la référence aux sciences apparaît donc explicitement. La première apparition du personnage souligne en effet son appartenance à l'univers des savants, et même, de ces hommes pour qui compter serait comme respirer : il « comptait », nous informe Musil directement, il

« évaluait », il essaie de « calculer comme par jeu l'incalculable » (HSQ I, 15), c'est-à-dire les allées et venues des passants, des automobiles, de tout ce qui lui passe sous les yeux. Aux grands sentiments, aux passions irrationnelles, il oppose un désir ardent (!) d'objectivité et de précision : « un instant, je vous prie, lancerait-il, nous allons commencer par calculer les marges d'erreur et la valeur probable de tout cela » (HSQ I, 47) ! Ulrich mesure, apprécie le réel, et ne cesse ainsi d'« appliquer les vues de la probabilité aux événements intellectuels » (HSQ II, 509). Nous noterons au passage que les statistiques sont également présentes dans les méditations de Palomar, estimant qu'avoir « pensé avec justesse n'est pas un mérite », puisque « statistiquement il est presque inévitable que, parmi les nombreuses idées fausses [...], il y en ait quelques-unes qui soient perspicaces [...] » (P, 134).

L'attention d'Ulrich, remarque sa sœur, semble effectivement davantage « occupée à métamorphoser [...] tout contenu surnaturel en un contenu naturel » (HSQ II, 466). Nous pouvons ici mettre en parallèle cette « conduite sceptique, objective et lucide » (HSQ I, 744) qui tend à réduire la part mystérieuse des émotions, avec celle de Palomar, notamment lorsqu'il étudie le comportement amoureux des tortues. Décrites comme étant « deux machines [...] électriquement programmées pour s'accoupler » (P, 32), elles n'ont alors droit qu'à un fonctionnement chimique et mécanique. Le personnage de Calvino opère ensuite une comparaison avec l'amour humain, dans des termes qui auraient peut-être plu à l'ingénieur musilien : l'homme, tout de « circuits impliqués » (P, 33) serait porté à aimer parce que « de [ses] récepteurs partent des milliards de fils, reliés à l'ordinateur des sentiments, des conditionnements, des liaisons entre l'une et l'autre personne... L'éros, conclut provisoirement Palomar, est un programme qui se déroule dans les enchevêtrements électriques de l'esprit », et qui combine cependant les processus de la mémoire, de la perception et de l'imagination. Le matérialisme lucrétien semble avoir déteint sur les réflexions de Palomar. Reste que l'imaginaire, et l'aspect contingent du réel, permettent de croire qu'une conception scientifique des phénomènes naturels n'est pas synonyme d'un déterminisme quelconque. Parce qu'en fin de compte, le corps, par exemple, comme le dit Teste, « c'est de la mécanique bien complexe » (MT, 32), comme la totalité de l'être.

Déjà lorsque Musil écrit *L'Espion*, qui deviendra *L'Homme sans qualités*, il note qu'Achille – présentement Ulrich – « force à voir la dure réalité en face, le fait réel uniquement, celui qui réduit à néant les fantaisies les plus merveilleuses, comme le plus caustiques » (C.16). Ulrich en est l'aboutissement, lui qui ressent une « croissante aversion pour le désordre, le romantisme bohème de ces divagations de cœur » (HSQ II, 349). Serait-ce

là une *crise de Vienne*, semblable à celle de Gênes pour Valéry ? Car le personnage de Musil, s'essayant à la poésie des sentiments, abandonne ainsi rapidement cette voie pour s'attacher définitivement aux mathématiques et à la technique. La vie, affirme Musil, est « tributaire des mathématiques pour sa compréhensibilité »¹⁷⁰ ; c'est bien ce que recherche Ulrich : la connaissance parfaite.

Et précisément, « du point de vue de la connaissance », les mathématiques sont une « économie ». L'essai de Musil, intitulé « L'Homme mathématique », développe ainsi cette idée : « les mathématiques permettent, dans des conditions favorables, de mener à terme en quelques instants une opération telle que l'addition d'une série infinie, que l'on serait incapable de jamais achever autrement »¹⁷¹. Sa méthode permet par conséquent un bénéfice épistémique, mais aussi, pratique. De même que l'ingénieur peut « puiser dans la méditation technique tel ou tel conseil sur l'organisation et le gouvernement du monde » (HSQ I, 47), de même, le mathématicien va chercher dans ses théorèmes et démonstrations, la possibilité d'ordonner la vie de l'esprit et l'existence – le narrateur de *La Soirée* parle d'ailleurs d'une « arithmétique » (MT, 15) des faits et agencements de faits l'ayant conduit à être ce qu'il est.

Certaines pages de *L'Homme sans qualités* se donnent comme de véritables recettes susceptibles d'aboutir à une « vie ordonnée » (HSQ I, 615). L'une d'entre elles se fonde explicitement sur certaines lois mathématiques pour mettre de l'ordre dans le désordre des affaires humaines. Cela passe d'abord par la question de « savoir si un phénomène relève ou non d'une loi » (HSQ I, 613). Ulrich explique alors, de manière didactique, à Gerda – et au lecteur ? – que nous pouvons avoir des raisons de le croire, « comme en physique ou en chimie » ; si les raisons manquent, comme c'est le cas dans la vie, alors il faut appliquer les instructions suivantes :

« on commence par transformer sa pile d'observations en pile de chiffres, on établit des classes [...], et l'on en tire des lois de répétition : on constate alors que la fréquence du phénomène présente, ou pas, des variations systématiques ; on obtient une distribution stationnaire, ou loi de distribution, on calcule l'écart moyen, la déviation par rapport à une valeur quelconque, l'écart médian, l'écart moyen quadratique, l'écart type, la fluctuation, et ainsi de suite » (HSQ I, 613)...

Tout un programme ! A cela s'ajoute encore la « loi des grands nombres » ou « loi de compensation » dont dépend véritablement la possibilité d'une vie harmonieuse. Ulrich avoue qu'il lui importe beaucoup, en effet, « de savoir s'il faut chercher là-dedans quelque mystérieuse loi de la totalité ou si tout simplement, par une ironie de la Nature, [...] le sens

¹⁷⁰ R. Musil, *Gesammelte Werke*, 1913, *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.102.

¹⁷¹ R. Musil, « L'Homme mathématique », *Essais*, op.cit., p.56.

ultime du monde peut être découvert en faisant la moyenne de tout ce qui n'a pas de sens ! ». Ainsi, l'ultime finalité de cette scientificité des connaissances et de la réalité semble bel et bien l'attribution correcte d'un sens aux choses, et si possible, à la totalité des choses.

Si les mathématiques font prendre conscience à Ulrich que « l'édifice tout entier ne repose sur rien »¹⁷², ce sont elles qui peuvent, en même temps, consolider cet édifice, en éclairant et renforçant les liens, rapports et mécanismes en œuvre dans le réel. Lorsque Ulrich pense, de manière purement abstraite ou fondée sur sa perception, il cherche « la seule phrase » qui, au milieu de toutes les incertains, les discutables, les attendues, est « solide » – par exemple, celle-ci : « supposé un jeu de hasard possible, le résultat montrerait la même répartition de chances et de malchances dans la vie. Mais que le second membre de cette phrase hypothétique soit vrai ne permet nullement de conclure à la vérité du premier » (HSQ II, 511). La logique, par conséquent, permet la solidité.

Elle permet en outre une forme narrative elle-même plus solide, en tant que les idées sont concises, concentrées et agencées sous contrôle. La littérature doit composer avec la science, s'imposer de nouvelles exigences, accomplir sa tâche nouvelle : l'intellectualisme romanesque de Musil et Valéry est ainsi lié, entre autres, à l'entrée des sciences dans le domaine littéraire. Le style mathématique d'Ulrich – « supposé... » –, que nous trouvons d'ailleurs dans *Monsieur Teste* – « supposé l'œil... » (MT, 115) – est le signe évident d'une contamination formelle de l'écriture romanesque par le formalisme logique. Nous noterons enfin que l'ironie calvinienne joue avec ce qui pourrait être l'autre versant de la littérature scientifique, à savoir des descriptions si détaillées et techniques qu'il est difficile de savoir de quoi il s'agit : les « silhouettes humaines dans des positions artificielles [qui] profitent, en déplaçant leur poids, non pas du vent mais de l'abstraction géométrique d'un angle entre le vent et l'inclinaison d'un engin artificiel, et [qui] glissent ainsi sur la peau lisse de la mer » (P, 24-25) sont en fait... des véliplanchistes !

4. L'utopie de l'exactitude : rigueur et précision – C'est l'esprit scientifique qui est finalement le moteur des personnages : il s'agit d'être précis, rigoureux, objectif, lucide, exact. Rien ne doit plus être laissé au hasard en ce qui concerne les opérations mentales, les choix, les conduites sociales. L'« utopie de l'exactitude », expliquée par Ulrich au chapitre 61 du premier tome du roman, intitulé « L'idéal des trois traités ou l'utopie de la vie exacte »,

¹⁷² R. Musil, *Gesammelte Werke*, 1913, *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.102.

définit donc à la fois une méthodologie d'écriture et des problèmes pratiques (ou moraux), que nous retrouvons plus ou moins modifiée chez Calvino et Valéry. En quoi consiste-t-elle ?

Elle conçoit un homme qui « se montre si radical et si dépourvu de préjugés envers toutes choses » qu'il peut alors réaliser cette « alliance paradoxale d'exactitude et d'indétermination ». Autrement dit, « outre son tempérament qui vise à l'exactitude, tout le reste est chez lui indéterminé »¹⁷³. En fait, l'utopique précision se fonde sur un être objectif et impersonnel tel que celui d'Ulrich. C'est à cette condition essentielle, par exemple, que la passion peut être correctement ressentie : « pour être passionné, il faut être parfaitement précis, parfaitement objectif », estime Ulrich, ajoutant que « c'est seulement si les hommes étaient absolument objectifs (autant dire impersonnels, ou presque), qu'ils pourraient être aussi tout amour. Parce qu'ils seraient alors tout entiers sensation, sentiment, pensée » (HSQ I, 599-600). L'exactitude permet par conséquent la possibilité d'une complétude, d'une union avec la totalité du monde.

« Considérée comme une attitude humaine, la précision exige aussi un faire et un être précis. Elle pose à l'être et au faire des exigences maxima » (HSQ I, 312), pouvons-nous dire encore à propos de l'utopie de l'exactitude. Tout doit être réfléchi et soupesé. C'est sans doute la raison pour laquelle Ulrich demande au Comte Leinsdorf de « fonder un Secrétariat mondial de l'Âme et de la Précision. Auparavant, tous les autres problèmes demeureront insolubles, ou ne seront que des faux problèmes ! » (HSQ I, 751). La lutte contre l'approximation est alors en chemin.

Ulrich s'en fait le chef de file, dénonçant notamment l'usage abusif du qualificatif « génial ». Il remarque que lorsqu'on qualifie de génial un joueur de tennis ou un cheval de course (HSQ I, 312), ou si on dit d'un escrimeur qu'il est spirituel, ou si on parle de la tragique défaite d'un boxeur, « on omet quelque chose » (HSQ I, 571). Autrement dit, « on exagère », et c'est « l'imprécision qui est la cause de l'exagération, de même que dans une petite ville c'est l'imprécision des conceptions qui fait que le fils d'un petit commerçant passe pour un homme du grand monde ». Le personnage de Musil, tenu par un « besoin passionné de rigueur, de précision ou de beauté » (HSQ I, 273), cherche bien à saisir le sens du monde, celui des choses, celui des « grandes et bouleversantes idées [...], en termes précis » (HSQ I, 138). Palomar, d'une façon parente, se propose dès le départ, « pour chacun

¹⁷³ R. Musil, *L'Homme sans qualités*, tome II, nouvelle édition, *op.cit.*, p.1028. Nous ajouterons une note de Musil assez intéressante : « A propos de l' ' indétermination', il faudrait remarquer qu'à la place ne se produit aucun vide, mais qu'intervient précisément la morale rationnelle d'une lucidité sociale et technique ». L'indétermination n'est donc pas synonyme de privation, mais bien d'un être et d'un faire précis.

de ses gestes, un objet limité et précis » (P, 11). Il s'agit donc d'exiger une manière d'enquêter claire et définie.

La démarche de Valéry ne fait pas défaut à cette impératif : « j'étais affecté du mal aigu de la précision » (MT, 7), nous informe-t-il dans la *Préface*. Un mal finalement désiré et apprécié, puisqu'il note dans ses *Cahiers* : « je n'ai envie que de pouvoir. [...] Je déteste la rêverie et l'acte. Mais j'aime à la folie ressentir toute la précision dont je suis capable, je me précise avec délices – je me sens m'enchaîner et me délivrer – et me dessiner... » (Œ II, 1383). Le pronom anaphorique référerait-il à Teste lui-même ? En tout cas, la libération que cette dynamique provoque peut nous faire penser à l'alliance paradoxale dont parle Ulrich, puisque Teste, n'étant rien en particulier, est potentiellement tout, et notamment capable d'une « promptitude de réponse précise et exacte » (MT, 120). Il est « celui qui ne disait jamais rien de *vague* » (MT, 22), respectant par là le rejet valéryen des choses impures et floues. La « puissance régulière de son esprit », l'application d'une « discipline » loin d'être « mauvaise » (MT, 26), lui permettent d'éviter les écueils de l'exagération ou de la pensée approximative.

Ainsi, comme le résume sans doute Valéry lui-même, Teste – et nous penserons simultanément à Ulrich et à Palomar – est « celui qui pense (par dressage accompli et habitude devenue nature) tout le temps et en toute occasion selon des données et définitions étudiées. – Toutes choses rapportées à soi et en soi à la rigueur. Homme de précision – et de distinctions vivantes » (MT, 119). Nous l'aurons compris : exactitude intellectuelle et pouvoir de facultés cognitives poussées à leur paroxysme dépendent l'une de l'autre.

L'esprit scientifique correspond sans nul doute à l'esprit dit « objectif » : est requis, pour le bon déroulement de l'organisation des savoirs, une dépersonnalisation des « ouvrages de l'esprit » qui ne doivent en aucun cas succomber à la tentation de « l'esprit subjectif en tant que qualités et expériences personnelles » (HSQ II, 533). C'est le règne de « l'esprit 'pur', celui qui « se conserve et garde sa valeur » au-delà des « inspirations de l'humeur et de l'erreur » - nous noterons encore qu'il est également « tout ce que l'homme a rêvé, pensé, voulu, [...] selon son contenu et son contexte propres », précisant par là que l'esprit scientifique n'est pas synonyme de ratiocinations sèches.

La définition qu'en donne Ulrich semble avoir été en quelque sorte suivie par Palomar au moment de l'élaboration de son fameux « modèle des modèles » (P, 139). La règle qu'il s'impose est tripartite et parfaitement disciplinée : « premièrement, construire dans son esprit

un modèle, le plus parfait, le plus logique, le plus géométrique possible ; deuxièmement, vérifier si le modèle s'adapte aux cas pratiques que l'on peut observer dans l'expérience ; troisièmement, apporter les corrections nécessaires pour que le modèle et la réalité coïncident ». Sans doute l'échec de Palomar relève-t-il de l'éloignement premier du fait pour la logique des abstractions ; en effet, « l'exactitude de l'imagination », prônée par Ulrich, doit « s'en tenir aux faits. S'y oppose l'exactitude pédantesque qui s'en tient à des constructions figées de l'imagination, aux idées »¹⁷⁴. La méthodologie scientifique se doit d'être finalement au plus près du réel, de ne jamais l'oublier, pour éviter de se perdre en *fantastiqueries mentales*.

Enfin, si l'utopie de la vie exacte joue un rôle épistémique évident, elle propose également, comme nous l'avions annoncé, une certaine manière d'écrire, ou dit autrement, une sorte de patron narratif. Ce que Musil appelle « l'idéal des trois traités », c'est-à-dire « un idéal où l'œuvre d'une vie se réduirait à trois traités » (HSQ I, 309), repose sur le principe d'économie de mots dont les mathématiques restent le paradigme : « on pourrait classer les activités humaines, estime Ulrich, d'après le nombre de mots nécessaires pour les définir ; plus il en faut, plus ce serait mauvais signe pour elles ». Nous avons donc affaire à une volonté d'essentialiser les discours, à l'idée d'une *exactitude narratologique* élevée au rang d'axiome formel – la somme que représente *L'Homme sans qualités* nous laisse cependant deviner la difficulté technique à laquelle s'est confronté Musil jusqu'à sa mort pour appliquer ce principe. Mais il n'en demeure pas moins chez Ulrich un effort constant de trouver le mot juste, de formuler ses idées avec précision, et surtout, de ne jamais se laisser aller au vice d'un langage vide, d'une boulimie verbale telle qu'il peut la critiquer chez Arnheim.

La troisième notion discutée par Calvino dans ses *Leçons Américaines* est l'exactitude (LA, 98-121) ; quoi de plus significatif pour comprendre à quel point cette qualité est centrale pour l'écrivain. Nombre de parallèles peuvent être esquissés entre le propos de Calvino et le principe d'économie musilien. La recherche d'exactitude s'effectue en effet contre la négligence linguistique, jugée par trop dangereuse, au vu de la tendance déjà certaine du monde au désordre. Elle suit deux directions : 1) « la réduction des événements contingents à des schémas abstraits, permettant le calcul et la démonstration de théorèmes », et ici nous penserons aux recettes d'Ulrich, à la géométrisation de la souffrance par Teste, et au modèle absolu tenté par Palomar ; et 2) l'emploi de mots précis pour décrire l'aspect sensible des

¹⁷⁴ R. Musil, *L'Homme sans qualités*, tome II, nouvelle édition, *op.cit.*, p.1028.

choses, c'est-à-dire, un « langage aussi précis que possible dans son lexique, comme dans le respect des nuances de l'imagination et de la pensée ». La rigueur linguistique, le travail sur les mots et sur la structure des descriptions de *Palomar*, répondent à cette recherche formelle.

Calvino cite et discute alors les attitudes de Musil et de Valéry dans cette conférence. Il se réfère notamment au chapitre 61 de *L'Homme sans qualités*, que nous venons d'étudier, pour affirmer que l'exactitude et l'indétermination sont effectivement les deux « pôles entre lesquels oscillent les conjectures philosophico-ironiques d'Ulrich ». L'utopie de la vie exacte aurait-elle alors plus à voir avec la matière philosophique du texte ? En tout cas, elle reste dépendante du principe d'économie mathématique, en première ligne.

L'écrivain compare ensuite les deux auteurs, distinguant d'une certaine manière le degré d'absolutisme de la croyance de chaque personnage en cette utopie : « si Ulrich se résigne bientôt, juge-t-il, aux défaites que la passion de l'exactitude risque nécessairement de provoquer [...], Monsieur Teste ne doute nullement que l'esprit humain puisse se réaliser dans la forme la plus exacte et la plus rigoureuse ». Valéry est alors considéré comme étant le « poète de l'impassible rigueur d'esprit, témoignant de la plus grande exactitude lorsqu'il confronte son Monsieur Teste à la douleur, en lui faisant combattre la souffrance du corps par un exercice d'abstraction géométrique ». Effectivement, Teste s'avère peut-être plus sûr de la possibilité de tout ordonner par la pensée, et plus confiant dans ses propres facultés mentales extraordinaires, mais Ulrich semble cependant davantage précis, d'une façon en tout cas plus explicite, au vu des réflexions qui lui sont attribuées tout au long du récit. Qu'en est-il de Palomar ? Il suit les impératifs de l'exactitude énoncés par son créateur, et ses méditations prennent la forme d'un bref « ouvrage défini et calculé avec justesse », où les abstractions sont consciencieusement mises en mots. Mais il s'éloigne pourtant de l'homme exact, l'étant par intermittence, rongé par une anxiété et un scepticisme moins facilement maîtrisé.

Ainsi, l'utopie de l'exactitude apparaît comme fondatrice pour les personnages et la manière dont ils enquêtent sur le monde. Elle est également liée à celle d'une unité possible entre toutes les choses, comme le suggère Valéry : « mon goût du net, du pur, du complet, du suffisant, conduit à un système de substitutions », à des images, à des « figures, – réduites à leurs propriétés utiles. – Par là se fait automatiquement une unification du monde physique et du psychique » (Œ II, 713). Le langage, remplacé par une « sorte d'algèbre » qui exprime ce principe d'économie essentiel, compose donc une littérature d'un autre genre, intellectuelle, scientifique et rationnelle.

Capable de représenter le réel, d'articuler et de mener à terme des réflexions diverses, de dévoiler les rapports entre les choses, de régler un genre d'écriture plus juste, de conseiller même les hommes dans leurs choix pratiques, la science se révèle utile pour bien des tâches. Elle est le moyen, la méthode et la réponse possible au processus de délitement du tout, permettant la solidité de la manière et de la matière. Comme le précisent G. Deleuze et F. Guattari, « les projections géométriques, les substitutions et transformations algébriques ne consistent pas à reconnaître quelque chose à travers des variations, mais à distinguer des variables et des constantes ou à discerner progressivement les termes qui tendent vers des limites successives »¹⁷⁵. Et effectivement, le défi de la totalité doit se confronter à la mesure des limites exactes pour que l'ordre des savoirs et du réel n'apparaisse pas bancal ou excessif. La philosophie, au-delà des insuffisances et des critiques formulées à son égard, saura-t-elle ajouter au succès de la science, une densité et une éternité souhaitable des objets de connaissance ?

C. L'apport philosophique : une densité supplémentaire ?

Les honneurs pour la science, les reproches pour la philosophie ! Tel est le sentiment que le lecteur peut ressentir face aux vives critiques que Valéry et Musil formulent à l'égard de la démarche et des thèses philosophiques. Mais il semble que cette attitude de rejet s'explique par l'état de cette discipline à leur époque. Car la philosophie, malgré ses erreurs et insuffisances, apparaît cependant dans les trois récits, comme moyen de connaissance et curiosité intellectuelle des personnages. En fait, comme le souligne Calvino, moins vindicatif, le « rapport est de lutte » entre la littérature et la philosophie, précisément pour « la conquête de la vérité »¹⁷⁶. Il existe donc un certain mode d'emploi de la matière philosophique dans la substance narrative. M. Kundera estime que nous ne pouvons à proprement parler de philosophie des romanciers, sans quoi nous perdons la spécificité de leur art, mais qu'il existe néanmoins « des exercices de réflexions, des jeux de paradoxes, des improvisations », plutôt que « l'affirmation d'une pensée » (MK, 97). Si les influences philosophiques des auteurs n'expliquent pas leurs projets littéraires, elles n'en demeurent pas moins fréquentes et significatives d'un dialogue des genres. Toute la question est de savoir à quel usage répond finalement le terme ambigu de « philosophie » ici : est-ce par des citations et références claires à des penseurs reconnus qu'il prend tout son sens, ou bien plutôt, par des personnages

¹⁷⁵ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit., p.202.

¹⁷⁶ I. Calvino, « Philosophie et littérature » (1967), *La Machine Littérature*, op.cit., p.31.

littéralement amoureux de la sagesse qui, par le biais de méditations ou de raisonnements à *teneur philosophique*, cherchent la densité de l'idée, la puissance de l'esprit philosophique capable de structurer et d'évaluer les savoirs ?

1. refus, critiques et déceptions – Nous étudions ici les critiques de Valéry et Musil à l'égard de la philosophie – Calvino, encore une fois, ne lui reprochant rien, mais discutant davantage la possibilité d'une interaction appropriée avec la littérature. Dans la *Préface* de *Monsieur Teste*, l'auteur nous informe clairement de son aversion pour la pensée philosophique : « je rejetai non seulement les Lettres, écrit-il après avoir diagnostiqué le mal qui ronge la littérature de son époque, mais encore la Philosophie presque tout entière, parmi les Choses Vagues et les Choses Impures auxquelles je me refusais de tout mon cœur. Les objets traditionnels de la spéculation m'excitaient si malaisément que je m'étonnais des philosophes ou de moi-même. Je n'avais pas compris que les problèmes les plus relevés ne s'imposent guère, et qu'ils empruntent beaucoup de leur prestige et de leurs attraits à certaines *conventions* qu'il faut connaître et recevoir pour entrer chez les philosophes » (MT, 8-9). Deux arguments sont donc avancés : d'une part, l'approximation conceptuelle dont font preuve les métaphysiciens, et qui jette le discrédit sur le langage et ses objets, d'autre part, l'hermétisme ésotérique du milieu des philosophes et des questions qu'ils abordent, dont la légitimité devient suspecte.

A cette seconde remarque, d'abord, Valéry répond par une volonté d'autarcie épistémique. La critique de la philosophie devient celle de l'attitude et du statut des philosophes en société : comme pour l'Homme de Lettres, ou le Grand-écrivain chez Musil, la reconnaissance sociale, le prestige mondain, ne suffisent certainement pas à prendre au sérieux la discipline ; pire, en agissant ainsi, les philosophes musellent, par l'attitude des sujets débattus, l'élan de la pensée nouvelle. C'est pourquoi Valéry, refusant l'alternative de combattre ou d'obéir « aveuglément » à ces conventions, ne veut plus rien devoir à personne : « je m'étais fait une règle de tenir secrètement pour nulles ou méprisables toutes les opinions et coutumes d'esprit qui naissent de la vie en commun et de nos relations extérieures avec les autres hommes, et qui s'évanouissent dans la solitude volontaire » (MT, 9). L'écrivain désire penser par lui-même, et s'en tenir à « ses pures observations sur les choses et en soi-même ». Plus que le simple affranchissement à l'égard de la tradition et des arguments d'autorité,

Valéry va même jusqu'à fustiger le sens commun, fondement méthodologique de certaines théories philosophiques¹⁷⁷.

A la première erreur – l'impureté du langage –, Valéry répond par un rejet net de la métaphysique, faite de mots creux et d'illusions verbales qu'il s'agirait d'écarter une bonne fois. L'écrivain salue les descriptions objectives que seules la langue mathématique rend possible, contre les miasmes verbeux des thèses philosophiques. En fait, sa critique cherche à mettre en lumière un mensonge tenace que réitèrent les penseurs : le « vice » de la philosophie est qu'elle « est chose personnelle et ne veut pas l'être », c'est-à-dire qu'elle « veut constituer comme la science un capital transmissible et qui s'accroisse. D'où les systèmes, qui prétendent n'être de personne »¹⁷⁸. Étrange thèse valéryenne ! Celui qui départicularise son personnage et invite à généraliser ses vues, juge que la philosophie – science de l'universel – pêche précisément en tant qu'elle veut étendre une vision personnelle, une « distribution des concepts autour d'une certaine attitude ou intention caractéristique et singulière du penseur ». L'argument d'une idiosyncrasie cachée sous les traits d'une pensée impersonnelle – thèse propre aux philosophes du soupçon – sème le trouble sur la légitimité de cette pseudo-science.

C'est pourquoi Valéry est amené à poser ses conditions dans le cas où la philosophie voudrait perdurer :

« Si l'étonnement que les choses soient, et soient ce qu'elle soient, toutes les choses, avec leur ordre et leur désordre, leur machine et leur spontanéité, leur rigueur et leur hasard et leur liberté – n'est qu'une impression et *fait partie de ces choses* ; et s'il n'est pas profondément indice – mais fatigue, faux besoin – s'il ne signifie que l'on a un pied hors du tout, et une situation à moitié hors de ma somme, / alors, adieu la métaphysique » (Œ II, 594).

Contre l'incapacité de la philosophie à être d'une objectivité pure, ou à assumer pleinement sa relativité, Valéry semble donc préférer se passer d'elle, tout en esquissant néanmoins, en filigrane, les traits d'une philosophie acceptable.

Les déceptions de Musil sont au moins autant amères, même si nous devons rappeler que l'écrivain, ayant écrit une thèse sur Mach, semble bien apprécier un certain type de travaux philosophiques. Mais il est clair que cette discipline ne bénéficie pas non plus des mêmes éloges que ceux adressés aux mathématiques. En effet, après les trois essais d'Ulrich, dans sa jeunesse, Musil note qu'« à ce moment-là, il ne restait plus que la philosophie à quoi

¹⁷⁷ Selon J. Bouveresse, Valéry inaugure par là la pensée post-moderne – Cf. *Peut-on ne pas croire ?*, *Sur la vérité, la croyance et la foi*, Agone, 2007, Bouveresse compare notamment la position de R. Musil à celle de Valéry concernant nos attitudes épistémiques. On notera par ailleurs que lorsque Palomar se fixe comme règle de « s'en tenir à ce qu'il voit » (P, 55), il ne prolonge certainement pas la tendance valéryenne à l'évidentialisme, mais davantage celle de Lucrèce, empiriste.

¹⁷⁸ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op.cit.*, p.21 et 104 pour la suivante.

il pût se vouer. Mais la philosophie, dans l'état où elle se trouvait alors, lui rappelait l'histoire de Didon, où une peau de bœuf est coupée en lanières sans qu'on sache du tout si on en pourra réellement ceindre un royaume ; et ce qui se formait de neuf en ce domaine ressemblait trop à ce qu'il avait fait lui-même pour pouvoir encore l'attirer » (HSQ I, 59). Voilà le sort de la philosophie réglé en quelques lignes : une tentative avortée dans l'œuf, et ce, parce que sa situation à l'aube de la première guerre mondiale est catastrophique ! Musil développe pourtant sa critique dans le roman ; il note ainsi qu'« on la tient même carrément pour impossible. Ulrich lui-même n'était nullement exempt de ce préjugé, et ses expériences scientifiques le rendaient un peu moqueur à l'égard des métaphysiques » (HSQ I, 319). Et c'est la raison pour laquelle le personnage est toujours « retenu par une certaine crainte de trop penser ». Les difficultés que semblent connaître les philosophes à intégrer la nouvelle expansion des savoirs scientifiques expliqueraient donc la réticence certaine du personnage à prendre la réflexion et la méthode philosophique au sérieux.

Ulrich discute notamment la thèse empiriste, retraçant son histoire pour souligner son erreur : « l'empirisme comme philosophie pourrait passer pour la maladie infantile de cette nouvelle espèce humaine... » (HSQ II, 534). Nous noterons que ce passage, ainsi que beaucoup d'autres, apparaît dans des chapitres liés à la question de la génialité : la philosophie contemporaine à l'écrivain serait-elle dès lors considérée comme un frein à l'émergence du génie, bridant, comme le suppose également Valéry, l'esprit nouveau ? Les conditions de possibilité d'une autre philosophie seraient peut-être l'objet des analyses du personnage. Car, sans aucun doute, la crise de l'esprit transparaît dans cette paralysie et insipidité des thèses philosophiques de l'époque, notamment parce qu'elles sont les signes d'une pensée systématique. Dans une de ses ébauches, Musil s'affirme explicitement « contre les solutions totales et les systèmes » (HSQ II, 851). Parce qu'il « ne reste plus aujourd'hui que des convictions malhonnêtement gagnées » (HSQ II, 796), à force de conceptions du monde *a priori* cohérentes et solides, mais galvaudées – comme l'hégélianisme –, il s'agit donc de lutter contre cette « horrible notion de *'Weltanschauung'* » (vision du monde).

La critique de la philosophie s'adresse par conséquent surtout à cette manie dix-neuviémiste des grands systèmes de pensée ; Ulrich « n'était pas philosophe », et Musil en explique ainsi la cause : « Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système. [...] C'est pourquoi la philosophie au détail est pratiquée aujourd'hui en si terrifiante abondance qu'il n'est plus guère que les magasins où l'on puisse recevoir quelque chose sans conception du monde par-

dessus le marché, alors qu'il règne à l'égard de la philosophie en gros une méfiance marquée » (HSQ I, 319). Ulrich et Teste incarnent alors ce soupçon manifeste et profond contre l'instrument philosophique. La sortie possible se situerait du côté d'une pensée plus souple et plus ponctuelle. Comme le note Valéry à la fin de sa *Préface*, « dans cette étrange cervelle où la philosophie a peu de crédit, où le langage est toujours en accusation, il n'est guère de pensée qui ne s'accompagne du sentiment qu'elle est provisoire ; il ne subsiste guère que l'attente et l'exécution d'opérations définies » (MT, 12). Paradoxalement donc, la quête d'ordre et de totalité articulée ne semble possible qu'en marge d'une systématité trompeuse : la philosophie doit se réinventer pour être féconde, et l'être aussi dans ses relations avec la littérature.

2. pour une certaine philosophie : ambiguïtés – Parlant de Teste, Valéry précise qu'il n'est « pas philosophe ni rien de ce genre, ni même littérateur ; et, pour cela, il pensait beaucoup, – car plus on écrit, moins on pense » (MT, 105). La philosophie est ainsi associée au verbiage des écrivains de Salon, comme Arnheim, qui ne respectent pas le principe fondamental d'économie de mots. Mauvaise littérature et mauvaise philosophie se répondent donc, et symétriquement, littérature intellectuelle et puissance de l'esprit philosophique pourraient s'accorder. En effet, à la suite de ce passage – où produire effectivement est suspect –, Valéry ajoute : « peut-être faisait-il indéfiniment plus prompte sa manière de concevoir : peut-être qu'il se donnait à l'abondance de l'invention solitaire ». Le *concevoir*, comme création de concepts, n'est-il pas le propre du philosophe ? Si la pensée testienne refuse les conventions et les questions métaphysiques, elle semble pourtant rejoindre le faire premier et essentiel de cette pratique. De cette manière, nous pouvons dire que Teste « *médite en philosophe* » (CE II, 501). La rigueur dont fait preuve la créature valéryenne dans ses abstractions et raisonnements, la rapprocherait par conséquent de cette si vicieuse philosophie.

Malgré ses reproches pour le moins acerbes, Valéry reste en outre un écrivain curieux, qui lit des ouvrages de philosophies – même s'il avoue, à son ami M. André, en supporter « assez mal la lectures » (CE II, 1376) ! L'épigraphe de *La Soirée* en témoigne : « *Vita Cartesii est simplissima...* » (littéralement, la vie de Descartes est la plus simple), colorant par là l'ensemble du texte d'une influence philosophique indéniable. Elle s'explique sans doute par l'admiration de Valéry pour ce philosophe, et en particulier pour le *Discours de la méthode*, qualifié de « roman moderne » (CE II, 1377) dès 1894. L'objet de sa passion paraît donc ici être plus littéraire que proprement philosophique : Valéry applaudit l'œuvre en tant que roman, exprimant en même temps ses velléités à écrire des textes intellectualistes. Au-

delà du renversement générique, l'écrivain sous-entend par conséquent une alliance possible entre littérature et philosophie, où l'introspection et le style de Descartes pourraient servir de guide narratif.

Musil s'avère être également un lecteur assidu de philosophes : il cite entre autres, dans ses *Journaux*, Kant, Leibniz, Bergson, Husserl, Freud, et la place singulière de Nietzsche dans son roman ne peut que souligner son indéniable importance – il bénéficie, avec Epicure, d'un traitement particulier, leurs idées n'étant pas vraies ou fausses aux yeux de Musil, comme c'est le cas pour les autres, mais l'expression même de la vie. Clarisse demande d'ailleurs une « Année Nietzsche » (HSQ I, 281), comme elle demandera une « Année Ulrich ». *L'Homme sans qualités* regorge de références philosophiques plus ou moins explicites, de citations reproduites telles quelles – par exemple, de J.G. Fichte, *Discours à la nation allemande* (HSQ I, 108) – ou revisités – par exemple, Emerson par Ulrich (HSQ I, 47) ; qu'elles soient prises au sérieux ou ironisées, elles n'en demeurent pas moins le signe d'une mise en rapport de la littérature avec la philosophie.

Après une forte suspicion de Musil à l'égard de la pensée philosophique, l'écrivain en vient alors à comparer son sort avec celui de la littérature qui, « toutes deux, de nos jours, sont négligées [...]. D'où ressort leur interdépendance » (*Jx* II, 384). Nous signalerons au passage que Musil acheva son premier roman au moment de la rédaction de sa thèse sur Mach : les deux recherches sont donc intrinsèquement liées dans la vie même de l'auteur. Le roman pourrait donc se nourrir de la philosophie et, en même temps, la nourrir : le Journal d'Ulrich n'est-il pas le reflet d'une réflexion philosophique cherchant à apporter quelque solution à certains grands problèmes métaphysiques tels que les rapports entre le corps et l'esprit, les sentiments, les passions, etc. ? Et les digressions concernant cette notion hautement suspecte qu'est l'âme ne font-elles pas du roman l'expression même d'un travail spéculatif proprement philosophique, présentant des thèses qui, sans être sur le même plan que le projet littéraire de Musil, n'en restent pas moins des symptômes de positions philosophiques revendiquées par l'auteur et son personnage (contextualisme, fonctionnalisme, etc.) ?

Les personnages semblent donc à la fois porteurs des références philosophiques de leurs créateurs et, d'une certaine manière, philosophes eux-mêmes. Qu'en est-il de Palomar ? Capable de se référer à Platon (P, 55) ou à la « Renaissance néoplatonicienne » (P, 57), de parodier un fragment des *Pensées* de Pascal – « une sphère à la circonférence infinie qui a le

moi pour centre et le centre en tous ses points ? » (P, 154)¹⁷⁹ –, le personnage de Calvino est effectivement lui aussi « sur le chemin de la sagesse » (P, 154) ; il médite, pense, réfléchit, pèse les idées, les confronte et se meut au sein d'abstractions conceptuelles pures ou empiriques, au point de ressembler à un penseur grec, pour qui la philosophie reste avant tout un art de vivre pouvant guérir les hommes de leurs maux – par les mots.

Mais ce qui est en jeu avec *Palomar*, c'est également cette difficile conjugaison entre philosophie et littérature. Comme pour les sciences, la matière philosophique semble quelque peu détournée par le personnage afin d'éviter ce rapport de « lutte » dont parle Calvino dans son article « Philosophie et littérature »¹⁸⁰. Les deux genres ne doivent ni trop s'éloigner, ni se confondre ; si Calvino salue la disparition, à son époque, du « roman intellectuel » ou « roman de discussion » – comme a pu l'être *L'Homme sans qualités* –, c'est surtout parce que celui-ci menace la littérature d'être réduite à son contenu philosophique, oubliant par là la spécificité romanesque : écrivains et philosophes se disputent notamment, selon Calvino, le domaine de l'éthique, et le roman de Musil en est effectivement l'illustration paradigmatique. Ils savent tous deux que la recherche de la vérité passe par les mots, et que le dialogue des deux disciplines commence dans ce rapport entre « la légèreté fantomatique des idées et la pesanteur du monde ». Mais ils doivent rester attentifs à créer des fusions appropriées : à travers son intérêt pour la philosophie, la littérature exprime son « éclectisme vorace ». La forme qu'il prend chez Calvino est comparable à celles que nous trouvons chez Aristophane, Voltaire ou Sterne – l'écrivain les cite en exemple : c'est derrière « l'écran du comique, de l'ironie, de l'humour » que la philosophie existe dans *Palomar*. Ulrich ne serait certainement pas réticent à cette idée ; et la position contestataire de Teste ne rend pas sa présence moins vive. Reste alors à savoir pourquoi les personnages font référence à l'outil philosophique.

3. le besoin de densité et d'éternité : étude valéryenne des systèmes isolés – C'est évidemment en vue de connaître la réalité et d'articuler correctement nos connaissances que le fond et la forme philosophiques sont appelés à contribuer. Dans la première section de *Palomar*, le personnage, après avoir dûment observé les vagues, affirme que « la deuxième phase de l'opération [est d']étendre cette connaissance à l'univers entier » (P, 16). Le défi de la totalité reste donc l'enjeu principal des méditations de Palomar : il s'exprime alors sous la forme d'une universalisation contrôlée des observations et expériences successives. La

¹⁷⁹ Cf. B. Pascal, *Pensées*, Seuil, 1962, p.103 – fragment 199 : « C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part ».

¹⁸⁰ I. Calvino, *La Machine Littérature*, op.cit., 1967, p.31 à 37.

philosophie permettrait peut-être ce que la science peut trouver suspect : l'universel abstrait – même si les frontières sont loin d'être étanches. En tout cas, la volonté d'une pure pensée devenant solide en elle-même, dure, durable, idée éternelle, pourrait tenir de l'intention philosophique.

L'élaboration du récit de Valéry, tout comme l'être du personnage, semblent s'inscrire dans cette perspective. L'auteur en fait état dans sa *Préface* : « je faisais donc ce que je pouvais pour augmenter un peu les durées de quelques pensées » (MT, 7). Développer ou raconter une idée serait alors le canevas du texte valéryen. Le genre d'être de la créature intellectuelle qu'est Teste répond alors en même temps aux motivations – finalement philosophiques – de l'auteur. Car « durée provient de dur »¹⁸¹ pour Valéry, son personnage est décrit comme étant « si véritable ! si neuf ! si pur de toute duperie et de toutes merveilles, si dur ! » (MT, 22). Le témoignage de sa femme oriente le sens que nous pouvons prêter à cette *durée conceptuelle* qui constitue le personnage : « il lui arrive d'être très dur, raconte-t-elle. Il vous brise l'esprit d'un mot [...]. Il est dur comme un ange, Monsieur. Il ne se rend pas compte de sa force : il a des paroles inattendues qui sont trop vraies, qui vous anéantissent les gens, les réveillent en pleine sottise [...] » (MT, 38-39). La comparaison avec un ange, être spirituel par essence dans la tradition philosophique (Descartes, Saint Thomas), fait de Teste une intellection pure, et l'incarnation fictive d'une figure métaphysique, paradigme du rationnel : ses mots ne peuvent donc être que le reflet de la vérité, et l'ennemi des niaises opinions.

Valéry tente, avec l'écriture, une sorte de science de la conscience, cherchant à opposer au fugace, « quelque chose brève et universelle : une perle abstraite » (CE II, 1392). L'étude d'un système isolé et borné tel que celui de son personnage apparaît alors comme l'alternative choisie à une philosophie dite systématique. La question pourrait être la suivante : « que faut-il à un système pour qu'il revienne au même état » (C.I, 967), c'est-à-dire, pour qu'il dure *et* soit dur ? Teste est donc « celui qui devient son propre système » (MT, 21). Le processus réflexif et introspectif tient lieu de méthode rigoureuse et de sécurité face à l'emballement de la machine philosophique moderne : tout passer au crible, voilà ce qu'a sans doute retenu Valéry de sa lecture du classique Descartes. « La première chose, martèle Teste, est de parcourir son domaine. / Puis on y met une clôture, car bien qu'il soit limité par d'autres circonstances extérieures, on veut être pour quelque chose dans cette limitation qu'on

¹⁸¹ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op.cit., p.16.

n'a pas voulue » (MT, 127). Les limites du « champ d'observation » (P, 14) que se fixe Palomar, celles des lois mathématiques pour Ulrich, celles, ici, que le personnage valéryen se force à dessiner, répondent ainsi à une axiomatique sentie comme nécessaire.

Dans quel but ? Premièrement, ne laisser entrer aucun suspect linguistique : comme le note Teste, « faire en soi le tour du 'propriétaire' » est une étape obligée pour connaître « l'état d'un être qui en a fini avec les mots abstraits, – qui a rompu avec eux » (MT, 125). Les bornes fixées, il est alors possible d'atteindre des sortes de vérités plus atemporelles. Donc, deuxièmement, rendre la « pensée philosophique indépendante de toute connaissance qu'une expérience nouvelle peut ruiner »¹⁸². Le roman peut prétendre ainsi à quelque éternité des idées mille fois vérifiées, triées et ordonnées. Aspirant à une « science des manières de voir » où la philosophie véritable s'affirmerait comme le point de vue des points de vue » (Œ I, 618), Valéry serait ainsi en train d'essayer sur et avec son personnage, cette densité, cette universalité, cette totalité qu'il appelle de ses vœux. Teste apparaît alors comme le frère de ce « Robinson pensif », tous deux systèmes isolés et clos sur eux-mêmes, et qui peuvent, dans ces conditions, dresser la « carte de [leur] état total » (Œ II, 414). Troisièmement et dernièrement, enfin, l'intention philosophique permet de *mener à terme*, dans le roman, l'étude épistémique de la conscience humaine.

Que nous ne fassions pas erreur : Valéry ne défend nullement ici une connaissance du personnel et du particulier ; « revenir à soi, en effet, c'est revenir au *reste*. C'est exactement revenir à ce qui n'est pas soi » (Œ II, 647). Mais c'est parce qu'un « esprit véritablement précis ne peut comprendre que soi, et dans certains états » (Œ II, 498), que l'écrivain revendique l'analyse de *morceaux choisis* – d'« histoires brisées » ? –, contenant sans nul doute, la totalité de l'être. Les personnages seraient en fait des *condensateurs d'ordres* pour le chaos, capables de densifier et de consolider des idées. Ulrich cherche, d'une manière assez proche, cet « état d'esprit où la vie dure 'mille années' sans un battement d'ailes » (HSQ II, 563) : l'esprit philosophique par excellence ? Le travail métaphysique, susceptible, « à partir de lambeaux de souvenirs ultramicroscopiques », de former un « jugement, comme une goutte tenace » (HSQ II, 426), comme une « loi étonnante » (Œ II, 1392) ?

La traditionnelle philosophie semble devenir cette « science de l'homme » dont parlent autant Valéry – l'« anthroposophie » (Œ II, 830) – que Musil, ce dernier écrivant : « toute réflexion tendant à une 'science de l'homme'. Pas de philosophie spécialisée. Des ébauches,

¹⁸² P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op.cit., p.125.

oui » (*Jx* I, C.11, 181). Qu'est-ce que cela ? Entre autres, peut-être, l'idée que le roman, prenant en charge cet art, met en scène des personnages-idées, denses et concis, et à qui ce qui arrive s'élargit « en un présent sans limites » (HSQ II, 230). Si la philosophie a réellement quelque chose à apporter à la littérature, sans se confondre avec la science, ce pourrait être son outillage rationnel et son naturel penchant pour l'étude des concepts, idées et perles mentales.

Le rapport conflictuel, ou du moins ambigu, entre littérature et philosophie, semble tenir au fait que les deux disciplines utilisent le même langage pour parvenir à des fins assez proches : là où les mathématiques possèdent leur outil propre – les nombres –, littérature et philosophie se sentent en danger d'assimilation de l'une par l'autre – et sans doute le roman peut-il en outre souffrir d'une reconnaissance épistémique toute relative. Le problème du verbiage métaphysique pourrait alors, par ricochet, jeter un doute sur le domaine de la fiction, comme illusion idoine, espaces d'élucubrations fantaisistes. Malgré tout, Nietzsche ou Lucrèce, à la fois poètes et philosophes, ou encore Descartes, considéré comme un romancier moderne, permettent à la discipline de recevoir des jugements moins hostiles. Enfin, la problématique philosophique, son pouvoir de maîtrise des idées et d'articulation rationnelle offrant une densité aux pensées en elles-mêmes et pour elles-mêmes, peut apparaître comme utile aux personnages, d'une certaine manière, dans la recherche d'une organisation supérieure des savoirs.

Voici donc des personnages qui empruntent à la musique, à la cartographie, à la philosophie et surtout aux sciences, pour découvrir ou créer, selon les besoins, une ébauche d'unité entre les éléments du réel. Ce « ménage à trois »¹⁸³ dont parle Calvino, entre littérature, philosophie et science, central et fondateur des rapprochements possibles entre les trois auteurs, répond au désir également partagé d'une « analyse stratigraphique de la réalité » ; celle-ci doit pouvoir faire émerger, encore une fois, des connaissances solides sur l'être total. Pour paraphraser Deleuze, il semble que la littérature ait besoin d'une non-littérature qui la comprend, et d'une compréhension non-littéraire, si l'enjeu de l'écriture, comme c'est le cas ici, n'est pas purement formel, mais précisément épistémique et global.

A l'évidence, la présence d'objets et objectifs traditionnellement anti-romanesques peut se révéler problématique. Calvino semble être parvenu à un position plus simple à tenir

¹⁸³ I. Calvino, « Philosophie et littérature », *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.35.

peut-être, estimant qu'il a « toujours admiré et aimé la rigueur de la philosophie et de la science, mais toujours un peu de loin »¹⁸⁴. Il s'agira donc de trouver un équilibre entre les abstractions théoriques pures et la forme littéraire. M. Kundera parle à ce sujet de « l'essai spécifiquement romanesque », une manière d'agencer les idées qui est « impensable en dehors du roman » (MK, 99). Cette narration, « plus réfléchie, où le récit et l'essai deviennent une seule et même chose »¹⁸⁵ semblent l'option choisie, et le défi relevé par les trois auteurs. Si l'instance unitaire devient de plus en plus difficile à tenir face à cet univers mental pluriel et labile, le roman doit dès lors aller plus avant dans la vérification et la cohérence des savoirs, en assumant sa tendance essayiste et la rationalité toute abstraite de ses personnages.

II. L'atelier mental et la Raison à l'œuvre : une obsession taxinomique

Ecrire, ici, n'est pas exactement raconter une histoire, mais plutôt mettre en mots des idées, des pensées, des circuits mentaux. Cela engage un travail de la Raison et répond à un désir inassouvi de compréhension du tout et de ses parties. « Je tendais à l'extrême du désir insensé de comprendre, et je cherchais en moi les points critiques de ma faculté d'attention » (MT, 7), précise Valéry au sujet de la genèse de *Monsieur Teste*. Les personnages concentrent donc les effets d'une dynamique qui se doit de lier le récit à l'essai : il faut connaître, savoir, s'assurer, comprendre, déduire, peser et interroger ; il faut, en un mot, enquêter sur l'être pour en extraire le sens, le pourquoi et le comment, tout en justifiant, en quelque sorte, le choix de la forme romanesque. Les personnages incarnent donc véritablement ce que nous pourrions appeler la *mission épistémique* de la littérature. Calvino explique en effet que l'origine de *Palomar* tient à des « expériences de 'connaissance' » qu'il a « essayé de noter pendant des années », reprises puis structurées par la suite. L'écrivain avoue alors être « quelque peu obsédé de l'ordre, de la symétrie, et même des constructions numérolologiques », rappelant à cette occasion son appartenance au mouvement de l'Oulipo¹⁸⁶. Ainsi, l'ordre des savoirs fait écho à la recherche d'ordre formel, la mise en mots étant une opération à la fois épistémique et littéraire.

L'obsession pour l'articulation rigoureuse des données, partagée par les trois auteurs, semble s'exprimer par un refus de l'inspiration spontanée au profit d'un travail discipliné et

¹⁸⁴ I. Calvino, « Entretien avec Maria Corti » (1985), *Ermite à Paris, op.cit.*, p.187. Calvino note également, dans ses *Leçons américaines* (déjà cité, p.29), que le thème de la légèreté, central dans son œuvre, est « une manière de voir le monde qui repose sur la philosophie et sur la science ».

¹⁸⁵ I. Calvino, « Situation 78 », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.114.

¹⁸⁶ I. Calvino, *Interview de 1985, art.cit.*.

fastidieux : Valéry affirme notamment que le génie littéraire est un mythe, et qu'il s'agit de se faire technicien de la langue, « ouvrier » (MT, 7) des idées dans l'« atelier mental » (HSQ II, 668). Ainsi, il note : « tout ce qui m'était facile m'était indifférent et presque ennemi. La sensation de l'effort me semblait devoir être recherchée et je ne prisais pas les heureux résultats qui ne sont que les fruits naturels de nos vertus natives » (MT, 8). Ce « désir de netteté » (MT, 10), au cœur de l'être et du faire des trois protagonistes, s'emploie donc à débrouiller la chaotique matière du monde par les capacités de distinction de la raison.

Sans doute les personnages sont-ils guidés par ce besoin de contrôler le diffus en le décomposant, car « ce qui devient simple, qu'il s'agisse d'une idée, d'une manœuvre ou de la volonté, participe et détient en soi quelque chose de la puissance de la vérité et du pouvoir qui maîtrise la confusion du divers » (HSQ II, 696). *Personnages-cerveau*, le monde passant « sous les yeux de l'esprit » (HSQ II, 340), ils s'inscrivent donc dans un nouvel espace narratif devenu rationnel, où le vrai, le remarquable, l'intellectuellement fécond se laissent saisir et dire dans des digressions théoriques fréquentes. L'alliance du récit et de l'essai menace-t-il, finalement, la spécificité romanesque ?

A. La question de la connaissance : des enquêteurs de dedans et du dehors

Loin de se soumettre à des connaissances toutes faites, les personnages se font ici eux-mêmes enquêteurs consciencieux et alertes. Ils semblent pourtant ne pas en être au même stade : Teste aurait déjà clos le dossier, ayant par le passé « froidement exploré » (MT, 52) la réalité, tandis que Palomar est en pleine « exploration » (P, 64) présente¹⁸⁷. Quant à Ulrich, il se situe sans doute à mi-chemin, « embarqué avec toute l'humanité dans une sorte d'expédition » (HSQ I, 58), pendant laquelle il met à contribution certaines connaissances acquises préalablement. Plus généralement, la question de la connaissance reste au centre des trois récits. Chez Musil, elle est explicite ; nous penserons par exemple au rôle que se donne le Comité de l'Action Parallèle, de constituer un inventaire général spirituel. L'auteur, selon J.P. Maurel, « charge son personnage de mener l'enquête » (HSQ I, 1). Tout y passe : l'homme, la société, les sentiments, la vie, l'esprit, etc. L'éclectisme des sujets de méditations de Palomar n'est pas en reste. Le personnage de Calvino « aimerait comprendre pourquoi » (P, 109), et sa curiosité, son élan infini, semblent réellement le constituer. Enfin, Teste aspire

¹⁸⁷ Dans ses *Histoires brisées*, Valéry place un fragment intitulé « Journal d'Emma Teste, nièce de Monsieur Teste » (E II, 428-429) : la jeune fille partagerait alors le même état que Palomar sur le chemin de la connaissance, s'écriant enfin : « A-t-on jamais fini de s'explorer ? ».

également à connaître, mais peut-être davantage à reconnaître sa propre conscience, son « île intérieure » (MT, 10), lui qui cependant « désire de savoir » (MT, 52) autant que les deux autres. En outre, le lecteur ne se trouve-t-il pas dans la même position que le narrateur de *La Soirée*, à « faire la *connaissance* de M. Teste » (MT, 18), et d'Ulrich, et de Palomar, en tant qu'idées successives et pouvoirs de compréhension du monde ? Sans doute les trois écrivains cherchent-ils, comme le dit M. Kundera, à « découvrir ce que seul le roman peut découvrir » (MK, 16). Mais qu'est-ce donc ? Qu'est-ce que la connaissance romanesque et quel rôle y joue les personnages ?

1. vérité(s) et réflexivité – Une quête de vérités, voilà ce que Teste, Ulrich et Palomar semblent poursuivre, où plutôt, ainsi que le précise l'homme sans qualités, c'est la vérité qui poursuit le chercheur : « le Vrai est vrai, le fait est réel indépendamment de [lui] : simplement, il en a la passion » (HSQ I, 271). Et l'énergie de cette minutieuse exploration du réel mène, guide, motive effectivement les personnages. Si « l'humanité ne s'applique pas à pressentir et à savoir », c'est à Agathe et Ulrich de trouver une « conviction » (HSQ II, 794), quelque chose qui réunisse les pensées contradictoires, le diffus, les « deux contre-vérités opposées » par lesquelles la vérité s'exprime autour d'eux, et qui pourrait « aboutir à un résultat suprapersonnel » (HSQ I, 618). L'objet ultime de la connaissance serait donc d'un ordre général, une donnée « qui nous soit commune à tous » (P, 22), une compréhension des multiples choses comme « variations d'une même substance commune »¹⁸⁸. L'horizon d'une totalité reliée reste par conséquent encore présent dans l'entreprise épistémique.

Mais là où le personnage de Musil suppose que la connaissance « prend la forme d'une communauté expérimentale » (HSQ I, 618), là où Palomar est également « disposé à suivre les conseils » (P, 120) des autres, ceux de l'abbé du temple zen ou ceux de ses amis astronomes, Teste, en revanche, ne veut compter que sur ses propres moyens. Sans doute parce que l'enquête de ce dernier est tournée vers la vérité du dedans – Oster considère qu'il est « une sorte de phrénologue de l'intérieur »¹⁸⁹ –, contrairement à celle d'Ulrich ou de Palomar, davantage orientées vers la vérité extérieure : Teste veut connaître le fonctionnement de son esprit, Palomar celui du monde et de quelques uns de ses phénomènes, et Ulrich, de manière ambitieuse, apparaît comme un *enquêteur total*. Précisons qu'il ne s'agit pour Palomar que de tendances majeures, puisqu'il désire également s'adonner à la « connaissance de soi » et de « son monde intérieur » (P, 153-154). Nous pourrions cependant dire qu'ils

¹⁸⁸ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op.cit., p.20.

¹⁸⁹ D. Oster, *Monsieur Valéry*, op.cit., p.81.

aspirent tous à découvrir « le véritable esprit de l'esprit, le morceau manquant, tout petit peut-être, qui permettrait de fermer le cercle interrompu » (HSQ I, 195), autrement dit, d'additionner et d'ordonner les savoirs hétéroclites.

Le type de vérité qui intéresse Teste prend une forme assez différente de celle des deux autres personnages : c'est une vérité du solipsisme et de la conscience réflexive. Ayant avoué se savoir « par cœur » (MT, 31), le personnage s'attache alors à démêler ce qui a trait à ses opérations mentales ; pour cela, il faut « entrer en soi armé jusqu'aux dents » (MT, 125), c'est-à-dire, en « connaissant à chaque instant sa faiblesse et ses forces » (MT, 106). Palomar ne pourrait en faire autant ! Quant à Ulrich, les épreuves nouvelles avec sa sœur fragilisent certainement la confiance pure qu'il a pu avoir dans ses propres capacités. Ici, Teste épouse parfaitement cette sorte de démesure de la *toute-connaissance* exprimée par Valéry dans la *Préface* : « la passion de me connaître et reconnaître tel que j'étais, sans omission, sans simulation ni complaisance » (MT, 8), fait partie du projet d'écriture intellectuelle. Et le personnage le reflète : « le monde se composait, devant lui, d'abord de tout ce qu'il savait et de ce qui était à lui – et cela ne comptait plus ; puis, dans un autre soi, du reste ; et ce reste pouvait ou ne pouvait pas être acquis, construit, transformé. Et il ne perdait son temps ni dans l'impossible ni dans le facile » (MT, 106). Valéry crée donc un personnage « chargé de liens » (CE II, 577), en d'autres termes, dont l'excès de connaissances – ces « connexions » entre les choses – sature l'esprit et dicte la méthode introspective.

Même si le rapport à la vérité n'est pas tout à fait similaire, ce qui fait son essence semble pourtant une idée partagée par les trois personnages : pour connaître le monde, il faut connaître la nature de nos facultés intellectuelles, et tout semble se rejoindre, encore une fois, avec le sens du possible. Comme le dit J.P. Chopin à propos de Valéry, « les notions de savoir, de science et de connaissance se fondent chez [lui] dans la notion de conscience qui s'identifie elle-même au sens des possibles ». La conscience, ajoute-t-il, est « ce regard chargé de possibles qui s'oppose à 'l'idée fixe' »¹⁹⁰. Chercher à connaître revient tout simplement à penser, et cela veut dire : « examiner d'emblée tous les résultats possibles d'un acte envisagé, tous les rapports d'un objet conçu, pour arriver de suite à s'en défaire, à la faculté de deviner une chose toujours plus intense et plus exacte que la chose donnée »¹⁹¹. D'une manière parente, donc, Ulrich explique qu'il assimile « ce qu'une chose signifie ou est en soi au

¹⁹⁰ J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise, op.cit.*, p.36.

¹⁹¹ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, op.cit.*, p.20.

produit des significations qu'elle pourrait prendre dans toutes les circonstances imaginables ». En résumé, la signification d'une chose, c'est « l'ensemble de ses significations possibles » (HSQ II, 533). Pour Palomar, la multiplication des possibilités, si elles disent quelque chose de l'objet lui-même (nous nous souviendrons de l'exemple des squamifères), tend à représenter également les incertaines vérités qui toujours demeurent comme un rappel de la quête infinie qu'est la connaissance : « toutes les explications que l'on donne sont douteuses, suspendues à des hypothèses, oscillent entre différentes alternatives » (P, 80). Le besoin de certitudes fait donc écho, peut-être naturellement, au besoin d'assurance face à une telle complexité.

Enfin, nous pourrions avancer l'hypothèse selon laquelle les personnages eux-mêmes incarneraient, d'une certaine manière, le *vrai* tel qu'il est conçu par les auteurs – et les personnages, d'ailleurs. En effet, Valéry note que « ce qui est le plus vrai d'un individu, et le plus lui-même, c'est son possible » (Œ I, 1203) : notre analyse de l'être des personnage ne tend-elle pas à légitimer cette adéquation vrai/possible ? En tout cas, nous dirons que la vérité se définit de plusieurs façons, et c'est sans doute parce qu'elle est considérée d'emblée comme multiple.

Une remarque d'Ulrich pourrait finalement mettre en relief ce qui est essentiel dans la quête des trois protagonistes : « la connaissance des êtres m'importe peu, lance-t-il, la seule chose qu'on doive savoir d'un être, c'est s'il féconde nos pensées. Il ne devrait pas y avoir d'autre connaissance des humains ! » (HSQ II, 600). Étendu à la totalité du réel, il semble effectivement que le vrai réponde à l'exigence d'une stimulation intellectuelle plus que d'un simple constat factuel. Le critère évoluerait vers les concepts de Remarquable, d'Important ou de Stimulant, comme l'avancent Deleuze et Guattari à propos des personnages conceptuels¹⁹². L'accent reste par conséquent mis sur l'esprit, et la vérité désirée s'apparenterait alors aux échos que les choses provoquent sur les parois de la pensée de personnages à la fois savants et chercheurs.

2. rationaliser, décrire et combiner les savoirs – Parce que la vie « n'ordonne aucun chaos sans créer de nouveaux désordres », elle pousse « du même coup, à en chercher une explication » (HSQ II, 507). Cela, sans doute, motive les personnages à rationaliser les faits et expériences, et à croiser les connaissances diverses dans ce but de parvenir à l'essentielle raison du tout. La « clé pour maîtriser la complexité du monde », songe Palomar, ce pourrait

¹⁹² G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit., p. 79.

être de la « réduire à son mécanisme le plus simple » : ainsi émergerait peut-être un jour un « résultat total et définitif » (P, 15-16), qui satisferait enfin la soif taxinomique des trois personnages.

L'exemple du traitement de la douleur par Teste fournit une illustration remarquable du processus de rationalisation en jeu dans le récit valéryen. N'appréciant « en toute chose que la facilité ou la difficulté de les connaître », le personnage cherche alors, par « un soin extrême, à mesurer ces degrés » (MT, 22-23) de la souffrance que son corps endure. Dans *La Soirée*, il assimile même le fait de souffrir, au fait de « donner à quelque chose une attention suprême » (MT, 33). Il *pense* véritablement les sensations successives, les énonce en un monologue haché, désireux de formuler correctement ce qui se passe en lui ; la dynamique réflexive transparait : « je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite... Pensons de tout près » (MT, 34). L'obsession d'ordonner les ressentis s'assimile à une suite d'opérations mentales rigoureuses. Et en effet, « la douleur recherchait l'appareil qui eût changé la douleur en connaissance » (MT, 116). Ainsi, connaître la souffrance pourrait permettre à Teste de connaître *par* la souffrance, la conscience d'une chose se confondant alors avec la vérité de cette chose, et sa pertinence dans le travail introspectif.

En fait, il est intéressant de souligner l'idée selon laquelle, la connaissance ayant à voir avec la musique, est ainsi vraisemblablement synonyme d'organisation unifiée. Teste pense en effet : « une douleur que nous pourrions considérer nettement et comme circonscrire deviendrait sensation sans souffrance – et peut-être arriverions-nous par là à connaître quelque chose directement de notre corps profond – connaissance de l'ordre de celle que nous trouvons dans la musique. La douleur est chose très musicale, on peut presque en parler en termes de musique » (MT, 134), et il poursuit en donnant des exemples – douleurs graves, aiguës, andante, furioso, etc. La traduction en langage musical procède donc bien d'une mise à distance des données brutes, effectuée à partir d'une objectivation rationalisante. Le personnage de Valéry vise une « connaissance pure » (MT, 130), par décomposition, distinction et retranscription des objets à connaître.

La méthode d'Ulrich, qu'il aspire à être « ouverte, et pourtant rigoureuse » (HSQ II, 440), ressemble nettement à celle de Teste : fidèle aux procédés scientifiques, Ulrich note que « pour connaître, il faut autant que possible laisser les sentiments de côté », autrement dit, être objectif, atteindre un « degré zéro, un état de neutralisation » (HSQ II, 753), grâce auquel les opérations intellectuelles deviennent efficaces. La « rationalisation » des faits et idées est incontestablement un « avantage », parce qu'elle met au jour des « distinctions » ouvrant des

« perspectives infinies » (HSQ II, 777). Tel « un couteau qui coupe le monde en deux comme une pomme et en découvre l'intérieur », l'usage des facultés mentales apparaît indispensable pour clarifier, découvrir et consolider nos connaissances. Chaque réflexion d'Ulrich en est le paradigme ; parfois, il pousse plus loin ses intuitions, franchit des cols épistémiques sinueux et incertains, et veut donc « s'assurer (exactement comme un alpiniste, descendant une paroi scabreuse, recourt à la corde et aux crampons) » (HSQ II, 30). Les outils du personnage musilien restent logiques et mesurés. Contrairement à Arnheim, qualifié d'« épicurien de la connaissance » (HSQ I, 355), le savoir se doit d'être sobre, précis, clair, économe, presque austère – l'« Enquête en vue de l'élaboration d'une résolution et de l'établissement des *desiderata* des différentes couches de la population » (HSQ II, 193) pourrait répondre de ce principe de frugalité épistémique. Il s'agit donc pour Ulrich de se cantonner à ce qui, maintes fois pesé, peut alors être considéré comme sûr. Musil note d'ailleurs à son sujet : « il y a chez cet homme quelque chose d'invérifié, avec un besoin constant de recourir à la vérification » (Jx II, C.26) – rappelons-nous ici la crise de *testificatio* que Teste semble également incarner.

Qu'en est-il dans *Palomar*, ce récit « où l'on trouve des micro-problèmes de connaissance » (LA, 122) ? L'entreprise menée par Calvino dans son dernier roman semble donc répondre *en totalité* à la question d'une littérature épistémologique, recueil d'expériences de compréhension des choses. Dans sa *Leçon* sur l'exactitude, l'auteur estime que l'écriture suit deux modes de connaissance complémentaires : 1) dans l'« espace mental d'une rationalité désincarnée », proche des mathématiques et de la géométrie abstraite ; et 2) dans un « espace rempli d'objets », où l'écrivain tente de « créer un équivalent verbal de cet espace en remplissant de mots la page, tout en s'efforçant d'adapter minutieusement l'écrit au non-écrit, à la totalité du dicible et de l'indicible » (LA, 121). Il n'est qu'à voir l'énumération des divers objets architecturaux qui compose la connaissance de Rome (P, 73) pour se faire une idée de ce que veut dire Calvino ici. Nous avons approché la première méthode telle qu'elle est employée dans *Palomar*, lorsque nous évoquions la présence des sciences dans la littérature : la rationalité du personnage en œuvre dans la recherche d'une connaissance astronomique en est un exemple. Tournons-nous désormais du côté de cette connaissance par le langage dont parle Calvino.

« La connaissance doit commencer par la surface : prendre un objet et le décrire », explique l'auteur dans une *Interview* donnée au *Magazine littéraire* au sujet de *Palomar*. Et c'est effectivement ce à quoi procède minutieusement le personnage, décrivant une vague, l'intérieur d'un magasin gastronomique, l'accouplement des tortues – passage digne d'un

manuel d'éthologie –, un vol d'étourneaux, etc. Ce dernier exemple amène Palomar à préciser qu'il a besoin de l'avis de ses amis pour « réordonner dans son esprit » (P, 84) les multiples observations qu'il formule. Décrire revient donc à mettre de l'ordre dans les données brutes, et finalement, à en acquérir une certaine connaissance. Celle-ci, en tant que « convergence de relations infinies, passées et futures, réelles ou possibles », exige ainsi, par la complexité même du réel, que « tout soit exactement nommé, décrit, situé dans l'espace et le temps » (LA, 172). *Palomar*, suivant cet impératif, est une juxtaposition de « récit-description », et même une « réhabilitation de la description », comme le voudrait Calvino, genre littéraire tombé en désuétude après l'acte de Breton dans *Nadja* (remplacer les descriptions par des photographies). Ici, l'auteur cherche à démontrer qu'« il y a un récit dans toute description et, inversement, que tout récit nécessite une ou plusieurs descriptions »¹⁹³. En proposant à la littérature d'assumer une fonction épistémique, Calvino tend simultanément à redéfinir certains procédés purement romanesques – sans doute cela le distingue-t-il des positions de Valéry et Musil.

Enfin, l'auteur estime que la « rationalité que toute opération littéraire implique » est « plus profonde » (LA, 56) que celle de la science pure : elle nécessite, en effet, un croisement de connaissances provenant de divers champs d'analyse : l'ethnologie, l'anthropologie, mais également le folklore, explique-t-il alors, peuvent venir enrichir la création littéraire, faisant du roman une matière hétéroclite, réordonnant et combinant les savoirs. La visite des ruines de Tula par le personnage devient ainsi, d'une certaine manière, didactique – sans être saturé – grâce aux informations rapportées par ce « connaisseur passionné et éloquent des civilisations précolombiennes » qu'est l'ami de Palomar (P, 123). Par ailleurs, dans la section « Le marbre et le sang » (P, 98), le personnage mêle différents savoirs – « équarisseur », « culinaire », « sacrificiel » – à sa réflexion. La forme narrative se fait alors l'écho de toutes ces « connaissances transmises au cours des siècles dans différentes branches du savoir ». Ulrich en est également le reflet, qui résume des pans entiers de l'histoire des idées – par exemple, les jugements sur le problème du mal terrestre (HSQ II, 507) –, ou « feuillette quelque manuel de psychologie médicale pour rafraîchir [s]a mémoire » (HSQ II, 696), supposant par là qu'il faut s'instruire pour connaître, *tout connaître* pour comprendre, et peut-être pour écrire. Le personnage apparaît dès lors comme le confluent manifeste des diverses sources de connaissances existantes, stimulant ainsi son indispensable rationalité.

¹⁹³ I. Calvino, *Interview* de 1985, *art.cit.*

3. vers le roman-encyclopédie : Calvino et la manie des listes – L'esprit rationnel qui guide les personnages dans la connaissance des choses prend également la forme d'une catégorisation des multiples éléments du tout. Par exemple, Palomar, écoutant les chants des merles, se fait un « répertoire de manifestations sonores » (P, 34) ; il se « concentre pour distinguer chaque cri d'un autre, en les regroupant par classes de complexité croissante », sans parvenir néanmoins à « établir une classification » parfaite (P, 35). Le personnage de Calvino oscille entre une méthodologie « du modelé, du changeant, du composite, c'est-à-dire de l'indéfinissable », et ce qu'il finit par choisir, vu son efficacité, à savoir : « le culte de la précision des nomenclatures et des classifications ». C'est ainsi que la connaissance passe par une opération d'organisation rigoureuse des données : Palomar peut alors – et doit, peut-être – « dresser un inventaire de tous les mouvements des vagues qui se répètent avec une fréquence variée dans un intervalle de temps donné » (P, 14) ; et ce, en vue de maîtriser le divers pour l'appréhender.

Nous pouvons trouver des échos de cette dynamique dans les deux autres récits. En effet, dans la *Lettre d'un ami*, le narrateur parle de ce « travail de détachement et de renouements subtils » qui est « une classification profonde » (MT, 79), et qui s'applique à comprendre les situations, les hommes et leurs relations. Mais une illustration plus proche de la position calvinienne apparaît lors de la scène de la promenade, relatée par Emilie Teste : le jardin où ils se baladent est, selon les termes de Teste, un « jardin d'épithètes », un « jardin dictionnaire » (MT, 55) des noms latins des plantes. Le personnage finit par dire, à cette occasion, une phrase assez énigmatique : « Doctement mourir... *Transiit classificando* » (littéralement, « il mourut en classant » ?). L'adverbe français marque l'importance du savoir dans la vie de Teste, et la formule latine semble en accentuer l'aspect ordonnateur.

L'esprit de recensement et de catalogue figure également chez Ulrich. Il s'agit de collectionner les idées, de faire état – de tenir compte – de théories anciennes ou récentes, de produire un « inventaire général de l'esprit » (HSQ I, 811) tel qu'il soit possible alors de contrôler les savoirs et leurs effets pratiques. La quête de Stumm exemplifie presque littéralement cette ambition – discutable, certes, vu l'excès de zèle et de sens strict dont fait preuve le Général. Sa visite à la bibliothèque le fait alors conclure que « les seuls êtres qui disposent d'un *ordre intellectuel* réellement digne de confiance sont les bibliothécaires » (HSQ I, 581). Pour quelle raison ? Parce que leur connaissance, précisément, est une connaissance ordonnée, dans laquelle les « titres et les tables des matières » jouent le rôle de facteurs communs dans le classement efficace de l'infinie matière d'origine. L'esprit d'Ulrich, certes moins obstiné, n'en demeure pas moins fasciné par la capacité de la science à

fonctionner par classes, ensembles et équations où la réalité, faite ordre, se peut connaître. C'est alors l'écriture elle-même qui endosse la responsabilité d'actualiser cette volonté de répertorier les savoirs et objets pluriels.

Calvino devient alors, en quelque sorte, le théoricien de l'idée de roman-encyclopédie, en tant que « moyen de connaissance » et « réseau reliant les faits, les personnes et les choses » (LA, 170). L'encyclopédisme littéraire peut être rapporté à l'ambition de Goethe, que Calvino cite, d'écrire un « roman de l'univers » (LA, 179), ou encore à celle de Flaubert qui, avec *Bouvard et Pécuchet*, poursuit le pari d'une totalisation quasi-exhaustive des savoirs par la dynamique narrative. N'est-ce point, finalement, l'aspiration de Musil, faisant de l'histoire entière des idées, l'objet de son œuvre monumentale ?

Il ne faudrait cependant pas croire que la mission épistémique de la littérature répond à une volonté arbitraire et extérieure à la réalité des choses : il y a ici, encore une fois, adéquation entre l'écrire et l'être, par laquelle la forme narrative devient (re)présentation du fond ontologique. En effet, le monde lui-même se définit comme un « ensemble de données qui se trouvent là, indépendamment de moi, des données que je peux confronter, combiner [et] transmettre »¹⁹⁴ : c'est la raison pour laquelle l'idée d'une réalité-réseau trouve son pendant formel dans celle du roman-encyclopédie et moyen de connaissance. En d'autres termes, c'est le réel lui-même qui est classé, et qui n'attend que l'écrivain pour être lu, que le personnage pour être dit : l'être est une liste d'objets infinie, et une encyclopédie vivante ; l'écriture est la lecture et la mise en forme de cette liste préexistante de savoirs manifestes. Le « jardin d'épithètes » auquel Teste prête attention peut en être une illustration appropriée, les plantes étant en elles-mêmes langages que lit, au sens propre, le personnage.

Palomar est ainsi défini par son auteur comme étant une « tentative de lecture des choses »¹⁹⁵. La section « Un musée de fromages » (P, 93-96) traduit parfaitement cette conception à la fois ontologique et narratologique. Comme le note Calvino dès 1974, les « magasins de fromages » réalisent en eux-mêmes le « triomphe de l'esprit de la classification et de la nomenclature »¹⁹⁶, et c'est effectivement ainsi qu'il est décrit dans le récit. Le « jardin-dictionnaire » testien est ici remplacé par une fromagerie : « Ce magasin est un dictionnaire ; sa langue est le système des fromages dans son ensemble. [...] C'est une langue

¹⁹⁴ I. Calvino, « Ermite à Paris », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.94. Nous penserons par ailleurs à l'écrivain G. Perec, qui a notamment écrit un essai intitulé *Penser/Classer*, La Librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2003 (1^{er} éd. 1985). Sa passion pour les classements et les listes le rend très familier des positions calviniennes.

¹⁹⁵ I. Calvino, *Interview* de 1985, *art.cit.*

¹⁹⁶ I. Calvino, « Ermite à Paris », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.91.

faite de choses ; la nomenclature n'en est qu'un trait extérieur, instrumental ; mais, pour Palomar, apprendre un peu de nomenclature est toujours la première mesure qui s'impose s'il veut arrêter un moment le défilé des choses devant ses yeux ». Dès lors, il devient clair que le relevé systématique et organisé des données, carnet et crayon en mains, fait partie intégrante du processus de connaissance du tout.

Il s'agit donc de maîtriser le diffus et d'éclaircir toute la complexité *de nature* des choses : « à la place des fromages », Palomar voit des « noms », des « concepts », des « signifiés », des « histoires », des « contextes », des « psychologies de fromages » (références ironiques, sans doute, aux diverses analyses théoriques en vogue dans la seconde moitié de notre siècle) ; et même s'il pense que connaître, dans cette situation, reviendrait à reconnaître son propre fromage – pour l'acheter ! –, il n'en reste pas moins que l'esprit rationnel se veut démêler et intégrer cet « héritage da savoir accumulé », cette illustration exemplaire de « toute forme de laitage pensable », afin de réaliser le programme épistémique dans sa totalité. Et Calvino poursuit : « la fromagerie se présente à Palomar comme une encyclopédie à un autodidacte » ; le personnage devient la figure de l'élève attentif, celui qui pourrait « mémoriser tous les noms, tenter une classification » selon tel ou tel critère. L'entreprise est ardue et presque inachevable, mais bel et bien désirée par les protagonistes.

A l'encyclopédie s'ajoute l'idée du réel comme réserve d'œuvres potentiellement perçues : « ce magasin est un musée : monsieur Palomar, en le visitant, comme au Louvre, sent derrière chaque objet exposé la présence de la civilisation qui lui a donné sa forme et qui, de lui, prend forme ». Il s'agit donc, là encore, d'observer le monde comme un réservoir inépuisable d'objets, et surtout, de saisir au vol ce que les objets, derrière leur apparence, *disent* : cela permet de les connaître. Ainsi, pour Calvino, Paris est une « ville que l'on consulte comme une encyclopédie », entendons plutôt, comme un catalogue d'exposition – souvenons-nous des paroles de Valéry concernant l'Europe de 1914, où chaque cerveau était une encyclopédie de pensées, et Paris, le réceptacle de toutes les tendances intellectuelles.

L'auteur de *Palomar* focalise son attention sur les magasins, en tant qu'ils « constituent le discours le plus ouvert, le plus communicatif qu'une ville puisse exprimer : nous lisons tous une ville, une rue, un bout de trottoir en suivant la rangée de magasins »¹⁹⁷. Nous noterons que cette idée se trouve déjà, identique mais seulement esquissée, dans *L'Homme sans qualités* ; Ulrich, marchant dans les rues, juge que « tout est communicatif »

¹⁹⁷ I. Calvino, « Ermite à Paris », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.90.

(HSQ II, 247), et notamment, les vitrines des magasins : « quelle somme de génie dans la simple boutique d'un coiffeur ! Un magasin de gants : que de connexions, que d'inventions [...] ! ». Ainsi, l'esprit de classification et de nomenclatures semble partagé par les trois personnages, et mis à contribution dans la quête de savoirs et leur ordonnancement.

Enquêteurs de dedans de l'esprit, et du dehors, des choses et de leurs relations, les personnages avancent sur le long chemin de la connaissance et de la vérité – des vérités. L'œuvre littéraire serait alors conçue comme une « carte du monde et du connaissable », selon l'expression de Calvino¹⁹⁸. La mission épistémique du récit pourrait être ainsi une sorte de représentation du réel, étant lui-même parcouru par tout type de savoirs combinés, lisible en soi, et lu par Ulrich, Palomar et Teste – même si ce dernier opère davantage à l'intérieur de son cerveau. Connaître l'être, c'est, d'une certaine manière, « parvenir au point où l'on domine tout le champ d'une activité », celle de la raison, et c'est alors « apercevoir nécessairement une quantité de possibles »¹⁹⁹. Tout s'agence : les possibles de l'esprit, ceux du monde, et ceux que le savoir manipule et révèle. Il s'agit désormais de faire place, place d'honneur même, à cette Raison agissante et à ses réflexions, en tant qu'elle domine la totalité du processus narratif et exprime clairement cette volonté d'ordonner le monde pour le représenter correctement. Comment influence-t-elle la forme narrative ?

B. La tendance essayiste : une ontographie ?

Nous savons évidemment, face aux trois récits, que nous n'avons pas affaire à des essais, mais bien à des romans, ou plutôt, à d'étranges récits hybrides ; le genre « roman (sans intrigue) » (CE II, 1382), comme le stipule Valéry à propos de *Monsieur Teste*. Nous sommes pourtant à la fois éblouis et assommés par des digressions massives, nous égarons parfois le fil de l'histoire, ou pire, nous ne le voyons pas parce qu'il n'existe pas. Musil, Calvino et Valéry défient ici ce que semble requérir toute forme romanesque : l'action, l'intrigue, la diégèse, en somme, la dynamique narrative. Lorsque l'auteur de *L'Homme sans qualités* définit le genre de l'essai, il note qu'il tient sa « forme » et sa « matière » de la science, qu'il « cherche à créer un ordre », qu'il « témoigne et enquête », qu'il présente un « enchaînement de pensées, donc un raisonnement logique et, comme les sciences de la nature part de faits

¹⁹⁸ I. Calvino, « Entretien sur la science et la littérature », *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.28.

¹⁹⁹ P. Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété II*, *op.cit.*, p.242.

qu'il met en relation », mais surtout, au grand jamais, « il ne fournit pas de personnages »²⁰⁰. Sans la précision finale, nous aurions pu le confondre avec l'entreprise littéraire des trois auteurs ! Le personnage serait-il alors le garant de l'identité romanesque ? Et s'il n'est qu'un *cerveau pensant*, comme cela semble être le cas, préserve-t-il encore les différences génériques, ou s'assimile-t-il à ces figures philosophiques tels que le *Zarathoustra* de Nietzsche ou le *Dom Juan* de Kierkegaard ? Enfin, ne faut-il pas finalement revoir ces frontières disciplinaires si nous voulons qualifier correctement la nature des récits et des personnages auxquels nous avons ici affaire ?

Si les écrivains revendiquent un intellectualisme littéraire, si c'est le « cerveau [qui], de soi-même, et sans qu'il le sache, engendre nécessairement toute une littérature moderne » (MT, 78), et parce que « la littérature n'est rien de désirable si elle n'est pas un exercice supérieur de l'animal intellectuel » (CE II, 633), alors il faudrait logiquement qu'elle « comporte l'emploi de *toutes* les fonctions mentales de l'animal » en question, à savoir, l'écrivain. Autrement dit, le défi d'une *ontographie* – écriture du tout, qu'il soit réalité ou esprit – relève de l'immobilité digressive plus que du mouvement diégétique, faisant de la raison son instrument privilégié, en même temps que sa matière narrative.

1. digressions vs diégèse²⁰¹ : la question musilienne de la temporalité narrative –
Qu'est-ce qui, des digressions ou de l'intrigue, fait la substance vraie des trois récits ? Même s'il n'est pas tout à fait juste de séparer ainsi deux aspects mêlés de la narration, nous avançons sans trop de risque que les réflexions abstraites apparaissent ici comme étant le cœur spécifique des trois œuvres. Comment résumer chaque histoire ? Une des phrases de *Palomar* peut jouer ce rôle : « à la suite d'une série de mésaventures intellectuelles [...], monsieur Palomar a décidé que son activité principale serait de regarder les choses du dehors » (P, 147). Ainsi, la juxtaposition de scènes figées, où seules les observations et expériences sont décrites comme des sortes de monologues intérieurs impersonnels, forme le canevas du roman de Calvino, et en quelque sorte aussi, celui du récit de Valéry : Monsieur Teste est « l'histoire d'un bonhomme qui pense » (CE II, 1381). Quoi de plus abstrait pour raconter le contenu de ces quelques fragments cousus ensemble ? Quant à *L'Homme sans qualités*, ce qui *arrive* (formation de l'Action Parallèle, histoire avec la sœur, falsification du

²⁰⁰ R. Musil, « De l'essai », *Essais, op.cit.*, p.335.

²⁰¹ Nous emploierons ici la terminologie de G. Genette, *Discours du récit*, Essais Seuil, 2007 (1^e éd. 1972), p.15 : l'auteur définit la « diégèse » comme un synonyme de l'« histoire », c'est-à-dire, « le signifié ou le contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle) ». Ainsi, l'adjectif « diégétique », que nous utiliserons, signifie « qui se rapporte ou appartient à l'histoire » (p.288).

testament du père, quelques voyages et intrigues politiques, folie croissante de Clarisse, cas Moobrugger, etc.) ne représente finalement pas la matière profonde du roman de Musil, les événements n'étant relatés que pour leur signification. Comme le souligne l'auteur dans un paradoxe éclairant, « l'histoire de ce roman revient à ceci que l'histoire qui devait y être racontée n'est pas racontée »²⁰². Ce que G. Genette a donc nommé la *diégèse*, par opposition au récit, souffrirait alors ici d'une carence de contenu.

L'intrigue, si elle existe, est pour le moins distendue et discontinuë : les personnages, censés concentrer la source des actions, disparaissent fréquemment en cours de route ! Le *Log-Book* en est un exemple, reléguant Teste derrière un simple pronom immobile, ou encore la *Lettre d'un ami*, pour laquelle il n'est que le destinataire supposé, sinon absent. Dans *Palomar*, certaines méditations se passent du personnage, ou ne font appel à lui que dans le souvenir de sa présence induite : c'est le cas de la section « La lune l'après-midi », où Palomar n'apparaît qu'à la dernière phrase, pour « rentrer chez lui » après s'être « assuré que la lune n'avait plus besoin de lui » (P, 52). Cumulant les maximes générales ou les éclats de pensées, le récit en vient parfois à évacuer son personnage. Dans le roman de Musil, en effet, Ulrich est littéralement abandonné pendant plusieurs chapitres, certes pour laisser la place à d'autres figures, mais parfois pour cette raison même que Musil insère quelques chapitres digressifs – par exemple, une scène où Ulrich parle avec Clarisse et Walter, suspendue pendant deux chapitres retraçant l'état intellectuel de l'époque, puis reprise sans transition (HSQ I, Ch.14 à 17). Ce ne sont donc pas les péripéties concrètes des personnages qui semblent constituer l'intrigue.

Celle-ci sursaute, hoquette, s'interrompt même de temps à autre. Musil ne s'en cache pas, titrant parfois « Diotime et Ulrich (suite) » (HSQ I, Ch.69), comme si nous avions affaire à un roman-feuilleton, ou encore « Extrait de conversation d'Arnheim avec Diotime » (HSQ I, Ch.65), terme donnant à croire à une sélection de l'essentiel dans la masse des détails de l'histoire. Le recul de la diégèse est par conséquent un fait indubitable, repérable dans les trois récits. Pour le cas de *L'Homme sans qualités*, le constat reste néanmoins nuancé ; mais en fait, nous nous rendons compte que ce qui est, ou doit lancer, une action, se rétracte rapidement pour demeurer à l'état de pensée. Il en est ainsi de l'Action Parallèle, n'aboutissant à rien de concret et se délitant progressivement (pour disparaître presque entièrement dans le tome II), ainsi de ce « grand événement [qui] se prépare » sans jamais advenir (HSQ II, Ch.34-36 et

²⁰² R. Musil, cité par M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit., p.201.

38), ainsi de la visite de Clarisse à Moosbrugger, sans cesse reportée, fantasmée, reléguée dans l'attente infinie, et longtemps jugée « impossible » (HSQ II, 386). L'action est comme avortée ! Le fait diégétique parvient au mieux à mettre en place des conditions de réflexions, ou à les lier entre elles, mais il peut être tout simplement abandonné au profit du développement des idées.

« Il faut que quelque chose se produise ! Tout est là : c'est ce qu'on appelle la consigne de l'action ! » (HSQ II, 171), réaffirme le comte Leinsdorf devant la déliquescence du Comité. Or, prise dans un sens métaphorique, cette règle dramatique semble être précisément ce que remettent en cause les trois écrivains – pour Calvino, cela n'est vrai que dans le cas de *Palomar* : ils ne veulent pas ici, plus ou moins radicalement, raconter des histoires ! La position valéryenne se donne alors comme la plus tranchée : c'est parce qu'il refuse ce « sacrifice de l'intellect » (MT, 8) que l'acte d'écrire des romans suppose selon lui, parce qu'il désire s'adresser à ces rares lecteurs qui ne prennent leur plaisir « que l'esprit tendu », loin de ces « faveurs de quelque amusement », enfin, parce qu'il veut surtout « donner quelque idée [...] d'une Chimère de la mythologie intellectuelle » (MT, 12), qu'il s'éloigne de la tradition romanesque. Seul l'esprit, ses instruments et ses objets, ont droit de cité dans le récit, exigeant par là « l'emploi, sinon la création, d'une langage forcé, parfois énergiquement abstrait ». Par conséquent, le choix d'un sujet *a priori anti-romanesque* provoque en même temps une réduction de la diégèse comme mouvement narratif constitutif.

D'une certaine manière, c'est la même raison qui peut expliquer la forme de *Palomar*. Avant la table des matières, Calvino précise le sens de la structure de son récit, et note ainsi que « les chiffres 1, 2, 3, qui numérotent les titres de la table, correspondent à trois aires thématiques, à trois genres d'expériences et d'interrogations qui, dans des proportions différentes, sont présents dans chaque partie du livre » (P, 163). Qu'il s'agisse, respectivement, d'une « description », d'un « récit », ou d'une « méditation », les formes dans lesquelles le texte tend à se constituer soulignent toujours une mise à distance de la continuité narrative – « récit » et « description » restant des formes accueillant des interrogations : *l'histoire de Palomar ne progresse pas, elle se densifie abstraitement*, verticalement, se faisant, comme l'aurait sûrement apprécié Valéry, célébration de l'intelligence.

Une seconde raison peut être avancée pour expliquer le recul de la narration classique, liée à la première : c'est l'exigence d'impersonnalité, ayant déjà influencé la construction du personnage, qui aurait ici pour conséquence l'inadéquation de ce dernier avec la forme

romanesque. Ainsi, dans le *Log-Book*, Teste confesse : « je ne suis pas fait pour les romans ni pour les drames. Leurs grandes scènes [...], moments tragiques, loin de m'exalter me parviennent comme de misérables éclats, des états rudimentaires où toutes les bêtises se lâchent, où l'être se simplifie jusqu'à la sottise ; et il se noie au lieu de nager dans les circonstances de l'eau » (MT, 61). Lutter contre la bêtise, c'est-à-dire lutter contre les circonstances particulières, ou contre ce qui est personnel, c'est du même coup lutter contre ce qui les admet, à savoir, les intrigues devenues gênantes, ou même inutiles. Il y a donc un lien de causalité entre la position impersonnelle, ou élémentaire, et la négation de l'aspect diégétique du récit. Teste écrit en effet, devenant le double de son auteur : « je ne veux emprunter au monde (visible) que des forces – non des formes, mais de quoi faire des formes. / Point d'histoire – Point de décors – Mais le sentiment de la matière même [...] – et leurs vertus élémentaires. / Et les actes et les phases – non les individus et leur mémoire » (MT, 127). Il s'agit de dépouiller le récit de ce qui l'encombre, ses artifices matériels et *partiels*, pour ne retenir que l'essentiel, le plus pur, le zéro fondamental, le non effectif, comme Valéry l'exige de son personnage.

Le « train » dans lequel est installé le narrateur – Valéry – de la *Lettre d'un ami*, pourrait ressembler à une allégorie du projet testien, et ce qu'il suppose de mise à l'écart des détails diégétiques : il « filait toujours, rejetant violemment peupliers, vaches, hangars et toutes choses terrestres, comme s'il avait soif, *comme s'il courait à la pensée pure, ou vers quelque étoile à rejoindre*. Quel but suprême peut exiger un ravissement si brutal, et un renvoi si vif de paysages à tous les diables ? » (MT, 85). La question, prise en un sens figuré, reste ainsi en suspens : qu'est-ce qui sépare, en effet, la matière de l'intrigue et celle de l'intellect, au point que Valéry n'ait jamais pu accepter qu'une histoire romanesque puisse être, en soi, une pensée faite images ?...

Musil n'est pas aussi critique – et Calvino ne l'est certainement pas d'ailleurs – lui qui semble, quoique attaché au roman, surtout partagé par des tendances personnelles diverses (ingénieur, écrivain, dramaturge, passionné de sciences, etc.). En tout cas, l'originalité de sa position tient à ce qu'il va analyser un fait réel comme cause d'un tournant littéraire presque forcé. Si Ulrich, en effet, « avait espéré monter sur une scène où se dérouleraient des aventures qui bouleverseraient le monde et dont il serait le héros » (HSQ I, 45), exprimant de manière détournée une sorte d'aspiration à l'épopée, un désir d'être encore véritablement un héros de roman, l'aube du XXe siècle semble en avoir décidé autrement. *L'homo absurdus* dont parle N. Sarraute analysant les personnages de Dostoïevski et Kafka – et les anti-héros

flaubertiens l'avaient sans doute préfiguré – a dépassé le temps des chevaliers et des aventures extraordinaires : la réalité actuelle ne le permet plus. C'est une rupture franche, qu'Ulrich ne peut ignorer, et sa nature de personnage non plus, et le récit non plus. Ainsi est discutée la « loi de la narration classique » au chapitre 122 du tome I du roman, cet « ordre simple » qui permet (permettait) la continuité temporelle, causale, diégétique, d'une part, existentielle et identitaire, de l'autre :

« C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle, comme dirait un mathématicien, qui nous rassure ; 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. [...] C'est ce dont le roman a tiré habilement profit. [...] Ce serait assez difficile à comprendre si cet éternel tour de passe-passe narratif, à quoi même les nourrices recourent pour calmer les enfants, si cette 'perspective de l'intelligence', ce 'raccourcissement des distances' ne faisaient déjà partie intégrante de notre vie. La plupart des hommes sont, dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes, des narrateurs. [...] Même si quelques 'parce que' et 'pour que' se mêlent ici et là au fil de la vie, ils n'en ont pas moins en horreur toute réflexion qui tente d'aller au-delà. Ils aiment la succession bien réglée des faits parce qu'elle a toutes les apparences de la nécessité, et l'impression que la vie suit un 'cours' est pour eux comme un abri dans le chaos. Ulrich s'apercevait maintenant qu'il avait perdu le sens de cette narration primitive à quoi notre vie privée reste encore attachée bien que tout, dans la vie publique, ait déjà échappé à la narration et, loin de suivre un fil, s'étale sur une surface subtilement entretissée » (HSQ I, 816).

Les mutations que subissent la réalité et le personnage commandent donc la nouvelle narration. La dissolution en Ulrich du sens de la durée, du temps, est une conséquence de la perte du moi (*Ichlosigkeit*), de l'indétermination, et d'une conception du monde comme contingent, acausal et rhizomique. Comme le résume Cometti, « pour un homme sans qualités, ou encore dans un monde de qualités sans homme, il ne peut y avoir à proprement parler d'expérience du temps »²⁰³. Autrement dit, « le sens du réel et le sens du récit sont de fidèles complices »²⁰⁴, et l'alternative qu'empruntent Musil et son personnage avec le sens du possible provoque alors une mise entre parenthèse de la réalité, une sorte d'« epoché narrative » qui ne permet plus l'assurance d'un mouvement diégétique unilatéral. Le « monde de possibilités, et non plus d'événements » dans lequel évolue Ulrich, remarque Blanchot, se donne ainsi comme un espace « où il ne se passe rien que l'on puisse raconter »²⁰⁵, puisque la condition de l'histoire s'avère être l'acceptation d'un *continuum* temporel et causal.

²⁰³ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit., Ch.4 « Temps et narration », p.121 à 159.

²⁰⁴ J.P. Cometti, *L'Homme exact*, op.cit., p.136.

²⁰⁵ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit., p.191. Nous ajouterons que la continuité temporelle et causale est également le fondement d'une identité personnelle, en tant que capacité à (se) raconter. J.P. Cometti explique en

Or, les catégories temporelles de la cause et de l'effet sont d'emblée subverties, eu égard au titre du premier chapitre : « d'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit » (HSQ I, 11) ; la continuité élémentaire du récit s'en trouve simultanément bouleversée. Le ton est donné : il n'y aura pas, dans ce roman, de narration linéaire et suivie ; les vecteurs temporels, privés de fonction, en privent du même coup les événements, davantage prétexte de réflexions que moteurs de l'action. Certes, l'ordre narratif n'est pas complètement arbitraire, mais il n'en demeure pas moins modifiable, comme le titre du chapitre 28 nous invite à le tenter : « un chapitre que peut sauter quiconque n'a pas d'opinion personnelle sur le maniement des pensées » (HSQ I, 139). La continuité diégétique se fonde donc sur un *ordre*, mais variable : « les éléments narratifs, dramatiques, précise Musil, sont en nombre limité : on se contente de les varier à l'infini » (Jx I, C.10, 556). Pourquoi donc, dans cette perspective, écrire un roman, genre nécessairement lié à une temporalité narrative, si par ailleurs le réel se raconte difficilement, de même que le personnage ?

Peut-être cette interrogation inciterait-elle Ulrich à vouloir « se retirer de toute l'histoire », la trouvant « par trop idiote » (HSQ II, 130). Evidemment, Ulrich parle de l'Action Parallèle, mais, sur un niveau métalinguistique, ne rejoint-il pas ici le point de vue de Teste, ne se croyant pas « fait pour les romans » (MT, 61) ? En fait, si la temporalité narrative classique ne fonctionne plus, il est encore possible d'assumer un *hors temps* fécond et particulièrement adapté à l'expression des idées, à savoir la digression : « l'écoulement du temps, l'appréciation du temps, etc., sont relativement secondaires, estime Musil. Les expériences fondamentales ne sont pas purement temporelles » (Jx I, C.8, 495). Et peut-être est-ce une thèse partagée par les trois auteurs – nous penserons au combat de Valéry pour « augmenter un peu les durées de quelques pensées » (MT, 7) – qui les pousse à choisir le mouvement digressif.

Dans sa *Leçon* sur la rapidité, Calvino analyse le rôle positif de la digression dans la narration, moyen efficace, avec l'itération, de « ralentir la course du temps », voire de la stopper pour faire place au temps mental de la réflexion : « la rapidité du style et de la pensée signifie au premier chef l'agilité, la mobilité, la désinvolture, autant de qualités qui vont de pair avec une écriture prête à vagabonder, à sauter d'un sujet à l'autre, à perdre cent fois le fil et à le retrouver après mille virevoltes » (LA ? 82). Voilà donc, d'une certaine manière,

effet que « la conscience de soi de chacun repose sur sa capacité d'intégrer ce qu'il vit à un récit personnel », in *L'Homme exact, op.cit.*, p.108.

pourquoi la multiplication de plages digressives remplace celle d'aventures concrètes, et constitue substantiellement les trois récits.

La digression prend la forme, par exemple, de conversations abstraites où les répliques seules se donnent comme structure formelle et dynamique narrative : celles de Palomar avec ses amis, à propos d'étourneaux, où les hypothèses possibles se juxtaposent les unes aux autres (P, 84-85), celles de Teste avec le narrateur dans *La Soirée*, amenant des sujets de discussions et plus en plus éloignés du contexte, et toutes celles d'Ulrich avec Diotime, Clarisse, Agathe notamment. Musil assume d'ailleurs pleinement le procédé en lui-même, intitulant un de ses chapitres : « une digression : les hommes doivent-ils être à l'unisson de leur corps ? » (HSQ I, Ch.68). Mais il est important de noter qu'elles sont insérées dans le corps du récit, et contribuent par là à justifier la nature littéraire, et non philosophique, de l'écriture : Musil précise par exemple que c'est parce que les « réflexions [d'Ulrich] étaient surchargées de digressions [que] c'est en celles-ci qu'il nous faut nous engager avant d'en arriver à l'essentiel » (HSQ I, 351), l'essentiel étant ici, ironiquement, la question de savoir si Diotime et lui vont avoir une aventure ! Ou encore, il semble parfois que l'auteur de *L'Homme sans qualités* s'excuse auprès du lecteur de ces à-côtés intellectuels récurrents : « si l'on nous permet ici une digression, nous ajouterons simplement que [...] » (HSQ I, 747), avance-t-il au détour d'une scène. En résumé, Musil ne paraît pas vouloir rompre complètement avec l'entreprise romanesque classique, malgré le tournant qu'elle semble devoir prendre.

Il s'agit d'*écrire autrement*, et la massification des digressions en est une conséquence. Les maximes générales de Teste, les méditations anhistoriques de Palomar, les nombreux raisonnements d'Ulrich, font la substance de ces récits. Du reste, l'ambiguïté de l'énonciation accentue l'effort intellectuel de ces récits : qui parle, sinon, en somme, une sorte de tout, « pour le profit de tous » (HSQ II, 695), sans distinction particulière ? Le défi de la totalité semble passer ici, par conséquent, par un recul de la diégèse au bénéfice de la digression, cette *ontographie* ambitieuse.

2. un dynamisme narratif argumentatif et mental : des essais ? – Le roman, tel que les auteurs le conçoivent, joue avec les idées et pensées, qu'elles proviennent des personnages eux-mêmes, ou de l'écrivain-narrateur, intervenant dans des digressions indépendantes. La forme narrative relèverait donc le défi d'une représentation d'abstractions plus ou moins susceptibles d'être diégétiquement incarnées. Cette mutation de concepts en objets

romanesques peut paraître, à bon droit, délicate. Ulrich semble en esquisser une raison : « toutes les idées les plus générales et les plus sublimes », dit-il, « sont de ces choses qui ne peuvent avoir de véritable contenu » (HSQ I, 385). Le personnage donne alors quelques exemples, comme l'« idée de Chien », qui est « déjà quelque chose qu'on ne peut se figurer », parce qu'elle n'est qu'une « allusion à certains chiens, à certaines qualités canines ». *A fortiori*, songe-t-il, les notions abstraites (le « patriotisme », la beauté, la liberté d'esprit, etc.), « il vous est strictement impossible de vous les représenter vraiment ». La question de la représentabilité des idées apparaît donc comme un écueil à la dynamique du roman, fondée sur la diégèse, où plutôt, sur un *contenu* diégétique.

Pour sortir de l'impasse ontologique – une impossibilité logique entre être abstrait et être représenté –, écoutons la suite des paroles d'Ulrich : « si ces choses n'ont pas de contenu, elles doivent bien avoir un sens, et il vaut sûrement la peine de réveiller ce sens de temps en temps ! ». Par conséquent, le glissement d'une forme à un discours approprié s'opère de cette manière : si les auteurs ne peuvent pas représenter les idées, ils représenteront leur sens, ou plus précisément, ils vont les exprimer à travers une dynamique narrative devenue celle du raisonnement et du parcours mental, apte à en réveiller le sens – les « forces » mentales se substituent aux « formes » mentales (MT, 127).

L'art de l'axiomatique, de l'analyse et de la synthèse, de l'induction et de la déduction, en un mot, de la logique, influence celui de la narration, jusqu'à le remplacer ou le subordonner dans certains cas. Le narrateur de *La Soirée*, par exemple, remarque : « je n'ose pas dire tout ce que mon objet me dit. La logique m'arrête » (MT, 23). Celle-ci réglerait donc la marche diégétique même, au point de déterminer la langue dans laquelle est écrite le récit, un « langage bien abstrait, juge Valéry, et même d'un genre d'abstraction qui m'est bien particulier » (CE II, 1379). En témoigne le mot-valise dénotant le journal de Teste : le Log-Book, semblable à quelque égard – et malgré l'anachronisme – au style et à la structure du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein (1921). L'élan de la pensée est tel dans ce « petit roman » valéryen (CE II, 1380), et si normatif vis-à-vis de celui de la narration, qu'il en règle même le point final : les deux dernières phrases de Monsieur Teste – « Fin intellectuelle. Marche funèbre de la pensée » – tendent à faire coïncider la dynamique, et l'interruption de l'esprit, avec celles du récit.

D'une manière certes plus légère et ludique, les sections de *Palomar* s'élaborent aussi autour de cette idée, formulée par Galilée de façon éclairante, à savoir : « tout raisonnement est discours » (LA, 78). Le style et l'allant narratif sont donc « une méthode de pensée autant

qu'un goût littéraire ». Et c'est ainsi que la continuité diégétique est assurée par les péripéties pratiques et intellectuelles que le personnage rencontre dans sa démarche épistémique : en effet, Palomar « ne se décourage pas : il croit à chaque instant qu'il a réussi à voir tout ce qu'il pouvait voir de son point d'observation, mais à la fin surgit toujours quelque chose dont il n'a pas tenu compte » (P, 14). Ce sont ces imprévus qui sont autant de jalons narratifs permettant à chaque section d'être développées – et de recevoir un contenu. Inversement, là où il serait possible de dérouler une histoire à partir d'une situation initiale classique, Calvino détourne le processus diégétique pour lui préférer celui du raisonnement abstrait : c'est le cas de « La pantoufle dépareillée » (P, 127-129), où Palomar se met à songer aux conséquences logiques de son action, au lieu de réagir effectivement. L'auteur a donc substitué à l'aventure matérielle, l'aventure spirituelle.

Chaque « méditation » (littéralement !) est portée par le développement de ratiocinations plus ou moins pures. Le paradigme de ce fonctionnement demeure la section « Le modèle des modèles » (P, 139-143), dans laquelle dynamique et contenu narratifs coïncident : Palomar veut « construire un modèle », et le récit est la description méthodique de la construction d'un tel modèle logique : « pour construire un modèle – Palomar le savait – il faut partir de quelque chose, c'est-à-dire qu'il faut avoir des principes d'où faire découler par déduction son propre raisonnement. Ces principes – que l'on peut aussi appeler axiomes ou postulats –, on ne les choisit pas, mais ils sont déjà là, car, si on ne les avait pas, on ne pourrait même pas se mettre à penser ». Et parce que ces principes sont « déjà là », c'est-à-dire, appartiennent d'une façon ou d'une autre à la réalité, alors nous pourrions dire que la représentation du réel reprend place dans l'entreprise narrative argumentative. De même, Teste étant parvenu à « découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons » (MT, 19), ces lois sont donc indépendantes de lui, existent *extra mentale*, puisque le personnage ne les invente pas, mais les découvre. Être abstrait et être représenté n'apparaissent plus antinomiques. En tant qu'objets du réel – certes, d'une nature différente que les objets manifestes –, les axiomes logiques, comme les lois mentales, sembleraient donc pouvoir recevoir un contenu tout en guidant la narration.

Le style, pour Musil, est également « l'élaboration exacte d'une pensée », et il précise même, à ce propos, qu'il s'agirait d'être « plus attentif à [s]es intentions qu'à ses qualités esthétiques²⁰⁶ – loin s'en faut ! Certains passages (nous l'avions déjà souligné lorsque nous

²⁰⁶ R. Musil, *Interview de 1926 Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.271.

études les rapports entre sciences et littérature) prennent effectivement la forme d'un raisonnement, ou même d'un plan de dissertation non développé : au chapitre 83 du tome I, plusieurs paragraphes débutent par les précisions « réponse » et « digression », dûment numérotés (HSQ I, 453). Les connecteurs logiques viennent alors remplacer les marqueurs temporels ou les transitions diégétiques : « de ce qui précède, concluons que [...] » (HSQ I, 140), écrit Musil, remplaçant ici, clairement, le mouvement de l'histoire, par celui de l'esprit.

La forme de l'essai n'est alors pas loin de revendiquer son emploi. Entre les titres des chapitres, semblables à des traités latins – « De l'association avec les Grandes Choses » (HSQ I, Ch.88) –, le contenu de certains, « où l'on passe de la critique de Koniatowski concernant le principe de Danielli au péché originel » (HSQ II, 237), ou bien exclusivement réservé à la question de la justice et des juristes (HSQ I, Ch.111), et les intentions du personnages lui-même à écrire, par exemple, un « abrégé historique de la psychologie des sentiments » (HSQ II, 689), le roman de Musil semble s'engager dans la voie du roman-discussion, ou même de la discussion romancée ; en tout cas, dans une voie essayiste privilégiée aux dépens de la simple diégèse.

A la « recherche d'un lieu propice à ces idées qui viennent subitement à l'esprit »²⁰⁷, les écrivains tendent apparemment à faire converger les genres de l'essai et du roman. Les diverses méditations de Palomar, le *Log-Book*, et le *Journal* d'Ulrich, ainsi que tous ces dialogues et monologues digressifs, pourraient être considérés comme des *mini-essais*, plus ou classiques. Rappelons par ailleurs que le genre même de l'essai, en philosophie, est déjà une forme marginale, à peine légitime. Une idée, une thèse ou une hypothèse est donc développée ici dans un style conceptuel pur – il faut évidemment d'emblée nuancer dans le cas de *Palomar* – où c'est le raisonnement qui fait le mouvement narratif. Ainsi, « avec la résolution d'un homme qui tient toute interruption pour superflue », Ulrich se lance dans un « long exposé » d'une pensée qui n'est pas, comme le voudrait Agathe, la sienne propre, mais « l'ensemble des pensées possibles » (HSQ II, 92). L'impersonnalité, cette fois, de l'énonciation, est alors, d'une certaine manière, un signe de la tendance essayiste commune.

Elle est, en outre, une marque d'estime et un critère partagé par les trois personnages. Si « la spéculation est usage du possible » (CE II, 714), elle se doit d'être formulée de manière générale – les personnages, fréquemment absents, évitent par là de *se* mettre en scène. La déduction et l'induction sont ainsi des activités déparcellarisées, respectivement décrites dans

²⁰⁷ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit., p.152.

Palomar et *Monsieur Teste*, comme exigeant une indétermination de la part de celui qui les pratique. En effet, la raison pour laquelle déduire est l'« activité préférée » du personnage de Calvino, c'est « parce qu'il pouvait s'y adonner tout seul et en silence, sans équipement particulier, dans n'importe quel endroit et à n'importe quel moment [...]. Il avait au contraire une certaine méfiance vis-à-vis de l'induction, peut-être parce que ses expériences lui paraissaient approximatives et partielles » (P, 140). Palomar, tout en étant substantiellement lié à la déduction, en relève le caractère *général* et *total*. Il en est de même du narrateur de *La Soirée*, qui reprend l'idée selon laquelle impersonnel et logique sont interdépendants : « l'induction était si facile, explique-t-il, que j'en voyais la formation à chaque instant. Il suffisait d'imaginer les grands hommes ordinaires, purs de leur première erreur, ou de s'appuyer sur cette erreur même pour concevoir un degré de conscience plus élevé, un sentiment de la liberté d'esprit moins grossier » (MT, 17). Qu'il s'agisse donc du raisonnement inductif ou déductif, il présuppose ce que les personnages sont ontologiquement : la perte du moi et la pure présence de l'esprit.

« Je ne puis que donner à mes pensées le lien du *je* : ce n'est pas moi, c'est mon objet qui l'exige »²⁰⁸, insiste Musil, comme se dédouanant des conséquences d'un tel pronom *personnel*. Mais comme dans le récit calvinien ou valéryen, c'est un « je abstrait, un moi vide »²⁰⁹, celui des *Essais* de Montaigne, du *Discours de la Méthode* de Descartes. Que soit utilisé l'énonciation discursive, censée être personnelle, ou cette « étrange neutralité » du pronom *il*, c'est le fil rationnel des démonstrations d'idées qui est suivi. C'est donc bien la dynamique intellectuelle qui trace la continuité narrative, capable d'écarter tel ou tel événement pour « ne pas interrompre l'argumentation » (HSQ II, 730). Car en vérité, pour Valéry, il s'agit d'« écrire la vie d'une théorie » (Œ II, 1381), et c'est sans doute la raison pour laquelle Teste se définit selon les catégories de l'esprit, « celles de la conscience réduite à ses actes : le possible et l'impossible » (MT, 12). L'absolue objectivité de *Journal* d'Ulrich en est également une figuration exemplaire, où les idées sont collées les unes aux autres selon les manœuvres de l'intellect, et un « sens du l'ordre extrêmement utile » (HSQ II, 694), quoique dérisoire en pratique. De même que méditer signifie, pour Valéry, « s'approfondir dans l'ordre » (Œ II, 192), écrire ses pensées permet de « préserver dans son cerveau une clarté » (HSQ II, 634), parfois, souvent, menacée. Le roman, fort de son mouvement argumentatif, joue ici encore une fois le rôle d'organisateur des savoirs et des données.

²⁰⁸ R. Musil, cité dans *Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, p.104.

²⁰⁹ M. Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p.203.

Il nous faut cependant nuancer d'évidence l'idée selon laquelle les trois récits seraient entièrement subordonnés à leur aspect essayiste. Outre le contexte diégétique nécessairement signifiant des réflexions – par exemple, cette angoisse de Palomar qui débute et clôt nombre de méditations –, la dynamique intellectuelle semble surtout *volontairement discontinuée et inachevée, ouverte*. Tels des « éclairs de chaleur » (HSQ II, 510), les raisonnements de Palomar et d'Ulrich, notamment, sont laissés à l'état d'ébauche, de *pré-essais*, de pensées naissantes, plus que (dé)finies ; ainsi, Ulrich « n'en voulut pas dire davantage, et interrompit là, sans avoir dépassé l'introduction, une recherche qui semblait ingénieuse ». Est-ce l'ennui de développement rigoureux et laborieux qui coupe court à l'intégralité du processus, comme Valéry pouvait s'en plaindre au sujet de ses propres œuvres (Œ II, 1382) ?

C'est davantage, nous semble-t-il, la part spécifique du romanesque, la volonté de jouir de ce droit absolu du romancier qui permet d'outrepasser le style essayiste pur, à savoir : l'écriture d'une pensée spontanée et libre, sans obligation, sans les contraintes d'« exigences plus grandes et plus méthodiques » (HSQ II, 558) qui, pour leur excès, sont indésirables dans le champ de la littérature : « je veux laisser courir mes pensées au-delà des limites que je devrais leur assigner en toute rigueur : voilà ce que j'appelle essai, tentative »²¹⁰, réclame Musil, et certainement Calvino et Valéry. La polysémie du terme permet ici un renversement sémantique : les récits ne seraient pas des essais-thèses, mais des *essais-hypothèses*, où l'esprit « plus imaginaire, plus enclin à conclure sans démontrer » (LA, 79), décomplexifie la dynamique narrative et l'attitude des personnages. Les pensées, évitées en tant que « trouvailles polies et dorées comme des billes » (HSQ II, 558), sont aimées vivantes et vibrantes, esquissées, frôlées, peut-être même, parfois incomplètes.

3. l'esprit pour l'esprit : rapidité mentale et fragments d'écriture – « Ce qui m'importe, écrit Musil, c'est l'énergie passionnée de la pensée ! » (Jx I, C.5, 270). En effet, grâce à différents procédés, l'écriture des trois auteurs semble vouloir respecter la mobilité et la fulgurance de l'esprit, au-delà de son pouvoir argumentatif. Si ses « actions fines » ne sont que des « gouttes d'un parfum subtil », et même si elles ont « un effet intense, leur saveur n'aura jamais duré que quelques minutes, quelques heures, quelques jours » (Jx I, C.4, 37). La question de la durabilité des idées vient donc traverser celle de la temporalité narrative. Les trois écrivains veulent « suivre avec intransigeance la pensée », parce que c'est « toujours ce qui fait l'effet le plus intense », ainsi que Musil se plaît à le répéter (Jx I, C.6, 320) ; mais il

²¹⁰ R. Musil, cité dans *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.104.

s'agit alors de faire coïncider le mot, l'idée-objet et le mouvement de l'esprit, par des processus formels adéquats.

Calvino approche la fugacité de la beauté pure des abstractions en travaillant sous le thème de la « rapidité ». Dans la *Leçon* qui porte ce titre (LA, 66-85), l'auteur explique qu'il s'est efforcé de « suivre la course des circuits mentaux qui, à la vitesse de l'éclair, captent et relient entre eux différents points éloignés dans l'espace et le temps ». Il cherche cette « communication immédiate, établie par l'écriture, entre tous les êtres qui existent ou peuvent exister » ; n'est-ce pas également ce à quoi aspire Valéry, tentant de faire « franchir » à Teste, « dans une allusion, des lieux spirituelles » (CE II, 1387) ? Ainsi, l'enjeu est-il de contenir et de rendre compte, par la narration, des possibilités de l'esprit et de la totalité de l'être.

Calvino désire donc une sorte d'« équivalent d'une énergie intérieure, d'une dynamique mentale » capable d'être restituée par le récit, *sans perte d'intensité*. Celui-ci, étant par nature, selon l'écrivain, « une opération portant sur la durée, un sortilège appliqué à l'écoulement du temps, qu'il contracte ou dilate », pourrait donc assumer ce rôle de représentant de l'élan intellectuel. C'est la raison pour laquelle Calvino est attiré par les « *fairytale*s », ou les formes brèves en général, possédant une « économie expressive », un « rythme et une logique essentielle » – qui coïncide avec le principe d'économie cher à Musil.

L'efficacité du procédé est renforcée par ce que Calvino appelle la « légèreté du pensif » (LA, 38). De manière générale, la légèreté prend la forme, entre autres, d'un « raisonnement, ou d'un processus psychologique, dont le récit met en œuvre des éléments subtils et imperceptibles », ou encore celle d'une « description [...] impliquant un haut degré d'abstraction ». Il n'est pas difficile de reconnaître ici certaines caractéristiques de *Palomar*, et de Palomar. A l'échelle du personnage, en effet, tout se passe « comme si la pensée se détachait de l'obscurité par rapides décharges électriques », et c'est bien là le signe de cette légèreté du dynamisme mental décomplexé. La rapidité de l'exposition des idées reflèterait donc le mécanisme interne de l'esprit, et cette intensité, cette vivacité de la pensée stimulante, même élégante. C'est ce que nous donne à croire cette remarque de Leopardi, cité par Calvino : « si l'on aime la rapidité et la concision du style, c'est parce qu'elles présentent à l'âme une foule d'idées simultanées, [...] et qu'elles font virevolter l'âme dans une abondance de pensées, ou d'images et sensations spirituelles » (LA, 75).

Dans cette perspective, les idées rayonnent indépendamment de leur inscription dans le récit : elles deviennent objets romanesques à part entière. Comme le dit en effet Calvino, la

vitesse mentale a « valeur en soi, pour le plaisir qu'elle procure, [...] non pour les avantages pratiques » (LA, 81). Cette mise à distance d'une quelconque utilité du discours intellectuel dans le roman – cette mise à l'écart du réel effectif, cette « époque narrative » – peut faire écho à la position d'Ulrich à ce sujet : « la pensée, affirme-t-il, est une institution pour soi, et la vie réelle en est une autre » (HSQ I, 346) ; en d'autres termes, il ne croit pas que « le sens de toute pensée soit d'être une capacité concentrée d'application au réel ». L'indépendance ontologique des idées est donc proclamée, et même radicalisée par Valéry, pour qui « les qualités éminentes de l'esprit s'exercent nécessairement aux dépens du réel » (CE II, 867). Les idées, comme si elles avaient leur vie propre, participent à la dynamique narrative, mais sans avoir forcément, ni de relation avec le contenu diégétique, ni de pouvoir causal : l'esprit pour l'esprit – le « paradoxe pour le paradoxe » (HSQ I, 117) – pour et dans sa pureté, écarte ainsi certains aspects des trois récits, du caractère finalisé de l'essai ou du raisonnement.

La pensée, ainsi « séparée [...] de ses similitudes et confusions avec le *Monde* », Teste « la contemple dans son hasard pur » (MT, 117). Le culte de la *perle abstraite* par Valéry et son personnage, pousse l'écrivain à travailler également sur la temporalité – la question de la durée étant centrale dans le récit testien. Dans *La Soirée*, le narrateur remarque que Teste « veillait à la répétition de certaines idées. Il les arrosait de nombre » (MT, 20). L'opération itérative perpétrée par le personnage sur la matière mentale répond, comme la digression selon l'analyse calvinienne, au désir de « ralentir la course du temps » (LA, 82).

Et effectivement, plusieurs fois dans le texte reviennent les mêmes thèmes, reformulés (entrer en soi armé, le combat du moi pluriel, le hasard, l'accidentel, etc.), phénomène par ailleurs présent dans *L'Homme sans qualités* (abolir la réalité, la signification des événements, toujours la même histoire, etc.). Teste représente ainsi la pensée cherchant la durée, et la dureté/pureté ; un second épisode de *La Soirée* semble le confirmer : « j'entends sa voix, rapporte le narrateur, baissée et ralentie [...], à mesure qu'il citait de très grands nombres avec lassitude. Huit cent dix millions soixante quinze mille cinq cent cinquante... J'écoutais cette musique inouïe sans suivre le calcul. Il me communiquait le tremblement de la Bourse, et les longues suites de noms de nombres me prenaient comme une poésie » (MT, 30). La voix ralentit, et égrène en nombre les noms les nombres... Tout se passe comme si, telle une sorte de prière mathématique dénuée de finalité externe, le récit se faisait l'écho de la pure présence des objets mentaux. L'obsession de la « suprême pensée » (MT, 59) épouserait alors, en dernier lieu, la forme du fragment narratif.

A ce sujet, F. Susini-Anastopoulos estime en effet qu'il n'y a « rien de plus fragmentiste que cette vision éblouie et proprement mallarméenne d'une pensée erratique et souveraine »²¹¹. La dynamique du *fragment*, plus brève encore que celle des contes dont s'inspirent Calvino, et Valéry, permettrait à ce dernier d'exprimer au mieux « le caractère hasardeux de ses pensées, l'instantané de leur naissance, leur nature provisoire », et, en même temps, le « désir de rejoindre un ordre dont le principe serait, cette fois la référence à une certaine idée de la 'réalité' ». Une réalité elle-même fragmentée, contingente et plurielle, mais pourtant « entretissée » (HSQ I, 816), selon le terme musilien, c'est cela que l'écriture fragmentaire tente de restituer : que ce soit l'œuvre de Valéry dans sa totalité – avec des titres évocateurs comme *Rhumbs*, *Variété* ou *Histoires Brisées* –, l'architecture de *Monsieur Teste*, faite d'ajouts successifs de différents textes relatifs au personnage, ou les écrits mêmes de celui-ci – dans le *Log-Book* ou *Quelques pensées* –, le fragment se donne comme la forme privilégiée, apte à représenter la réalité du monde et de l'esprit, et à en ordonner les composants. « Vieux désir, note Teste, de tout reconstruire en matériaux purs : rien que d'éléments définis, rien que de contacts et de contours dessinés, rien que de formes conquises, et pas de vague » (MT, 66). L'aspiration fragmentiste se fonde donc sur ce « rêve fou » de Valéry : vouloir « maîtriser totalement les possibles de la 'machine-esprit' »²¹².

Ce choix formel peut en outre s'expliquer par « le refoulement du récit et la hantise du romanesque » que Valéry exprime : seul le fragment, selon lui, peut se tenir « sur les ruines du roman déchu et acculé à l'impasse »²¹³. Tout se rejoint : le roman du XIXe siècle ne donne pas de place à l'esprit, or c'est sa puissance que l'écrivain cherche ici à rendre ; par chance, le moyen le plus approprié pour réaliser cette entreprise est aussi une alternative efficace à la crise du roman ! Ce « virtuose absolu de l'intellect par dressage intensif »²¹⁴ qu'est Valéry, et que doit être selon lui tout écrivain – de même que ses personnages –, choisit par conséquent le fragment, dont la dynamique coïncide à merveille avec la vitesse mentale. Brièveté et rapidité de forme, mobilité et éclat de la pensée !

²¹¹ F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, PUF, 1997, p.88 ; p.27 et 188 pour les deux suivantes.

²¹² J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise*, op.cit, p.96. Valéry exprime par ailleurs cette ambition de contrôle et d'expression total des choses de l'esprit dans *Agathe* : « si toujours cette pureté [de l'esprit] se pouvait, isolant de l'imprévu l'exécution complète d'une pensée, permettait la séparation de ses aspects, et la division de la durée spirituelle en intervalles clairs, – bientôt, je ferais toutes mes idées irréductibles et confondues » (CE II, 1391).

²¹³ F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire*, op.cit, p.80. L'auteur note par ailleurs, à juste titre, que Valéry, pensant qu'il existait une « inadéquation entre la logique du récit romanesque et les obsessions d'une pensée totalement imbue d'elle-même, [...] est sans doute passé radicalement à côté de la nature profonde du roman, mais aussi finalement du conte, qui aurait pu en constituer une variante supportable » (p.89). Nous retrouvons là les doutes que nous avons exprimé quant au recul voulu total par Valéry de la diégèse au profit de la digression (p.147 de ce présent travail).

²¹⁴ J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise*, op.cit, p.96.

Qu'en est-il donc de Musil ? Bien que son roman ne soit assurément ni concis, ni fragmentaire, il n'en contient pas moins le *Journal* d'Ulrich, manifestement orienté vers une forme et un style de ce genre²¹⁵ : « ces billets, écrit l'auteur, Ulrich commençait à les accumuler. Ils constituaient une sorte de journal » (HSQ II, Ch.64). Ce sont des « notes » sur lesquelles le personnage écrit ses pensées, semblables, peut-être, aux « notules » valéryennes, mais surtout, donnant formes à des « pensées vivantes » (HSQ II, Ch.66). Ce sont des « papiers épars », des « notes souvent raturées, incohérentes, et pas toujours aisées à déchiffrer », parfois « bizarres », souvent « intimes », Ulrich s'y montrant « beaucoup moins réservé que d'ordinaire », enfin, des « remarques rapides qui semblaient jetées à titre d'essai » (HSQ II, Ch.69). Nous retrouvons là les thèmes de la rapidité, de la libre expression des idées, mais également, le terme d'« essai », qui reçoit bien ici le sens de tentative.

Nous pouvons cependant nous demander si l'écriture brève relève chez Musil d'un choix narratif, ou d'une sorte de mise en scène de la genèse d'une œuvre pour laquelle les brouillons mille fois retravaillés et annotés se multiplieraient pour disparaître par la suite. Agathe découvre en effet « une nouvelle série de feuillets » répondant manifestement à une autre mode de formulation, une « manière purement conceptuelle et sans lyrisme » (HSQ II, 689). La sœur remarque alors qu'il « devait aussi s'être remémoré toutes sortes de choses ou en avoir lu à cet effet, car ces feuillets étaient couverts de notes qui se référaient tantôt à l'histoire, tantôt à l'analyse du sentiment. Le tout formait un recueil de fragments dont la liaison organique n'était pas immédiatement discernable ». Ce pourrait être donc les prémisses d'un ouvrage théorique classique auquel Ulrich s'atèle régulièrement.

Mais en même temps, la manière dont Agathe qualifie ce « tout » ne peut-elle pas s'appliquer aux trois récits ? Ils seraient chacun un *tout* composé d'éléments susceptibles de se détacher pour rayonner isolément, au sens où la *liaison* n'est pas ici la chose la plus importante. Nous noterons par ailleurs que la tentation tardive de Musil pour les aphorismes comme « pensée de la discontinuité et de l'ouverture illimitée », comme « acte ultime de résistance à l'enfermement et au piège des 'pinces de la causalité' »²¹⁶, peut en dernier lieu rapprocher les trois auteurs, par cette exigence formelle toujours renouvelée de s'adapter à la dynamique mentale aléatoire.

²¹⁵ Nous précisons cependant que le *Journal* d'Ulrich se trouve dans les chapitres que Musil avait le projet de retravailler, projet contrarié par sa mort soudaine. Il n'en reste pas moins que la *forme du journal*, *a priori*, devait être conservée comme une partie constitutive du roman.

²¹⁶ F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire*, *op.cit.*, p.90.

Pour finir, le travail de la Raison, informant les fulgurances de l'esprit, reste encore lié à cette obsession taxinomique fondamentale. C'est l'acte même d'écrire qui endosse la responsabilité de créer de l'ordre, et il est alors assuré par les personnages eux-mêmes, à différents moments du processus : Teste est un écrivain au passé, ayant déjà écrit les extraits du *Log-Book* que Valéry nous donne à lire, Ulrich est un écrivain au présent, réagissant instantanément aux phrases qu'il inscrit sur son journal – « voyant cela écrit, je m'aperçois que [...] » (HSQ II, 643) –, et Palomar serait en quelque sorte un écrivain au futur, puisque, comme le dit Calvino, si nous le voyons « se balader avec un carnet et une plume dans une fromagerie, on peut bien conclure qu'il envisage un texte écrit »²¹⁷. Auteurs potentiels ou actuels, doubles évidents de leurs créateurs, les personnages sont en fait motivés par « cette obscure folle envie qui pousse tout autant à rassembler une collection qu'à tenir un journal, c'est-à-dire du besoin de transformer le cours de sa propre existence en une série d'objets sauvés de la dispersion, ou en une série de lignes écrites, cristallisées en dehors du flux continu des pensées ». Si ce sont, dans le cas de nos protagonistes, des objets abstraits qui sont collectés ou mis en mots, la dynamique n'en reste pas moins la même, à savoir, la rupture de l'écoulement du temps, et le possible gain d'ordre qu'elle peut engendrer.

Ainsi, imposer un ordre narratif à l'esprit devient ici l'autre versant de l'entreprise d'écriture. Car « celui qui ne le fait pas vit dans le désordre, n'en a jamais fini avec les choses dont les allées et venues ne cessent de le tourmenter » (HSQ II, 777). Palomar devrait écouter Ulrich, et écrire calmerait son angoisse ! Le « problème » se donne « plus clairement encore » (HSQ II, 642), et les trois personnages peuvent ainsi, sur la pointe du crayon, rendre compte de l'élan, de la beauté, de l'éclat et de l'éclair pur de toutes les pensées.

« J'aime la pensée comme d'autres aiment le nu, qu'ils dessineraient toute leur vie. / Je la regarde ce qu'il y a de plus nu ; comme un être tout vie – c'est-à-dire dont on peut voir la vie des parties et celle du tout » (Œ II, 649). L'aveu de Valéry se pourrait sans doute partager avec les deux autres écrivains. C'est ce désir premier et rationnel, cette importance immédiate accordée à l'esprit qui les pousse à choisir la forme digressive ou/et fragmentaire, la dynamique argumentative et mentale. Romans de « l'intelligence souveraine et rayonnante » (MK, 27), les points communs avec l'essai sont donc multiples, tout en étant finalement relatifs. Si Musil, Calvino et Valéry « mobilisent sur la base du récit tous les moyens, [...] »

²¹⁷ I. Calvino, *Interview* de 1985, *art.cit.* Calvino précise que Palomar est davantage « un obstiné de la lecture des textes non écrits, comme un étourneau ou la peau d'un gecko. Je ne peux pas dire qu'il est un obstiné de la description parce qu'on ne le voit pas en train d'écrire ; c'est moi qui accomplis cette tâche à travers ses pensées ». Puis il poursuit par l'extrait intégré au présent mémoire.

narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme et de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle », comme le dit Kundera – à propos de l'auteur de *L'Homme sans qualités* –, ils ne permettent cependant pas à la tendance essayiste de se réaliser complètement. L'acte digressif abandonne effectivement « pour un moment l'histoire romanesque » (MK, 102), mais il reste lié à la figure du personnage, devenant cerveau en même temps que d'être un élément de continuité et de réserve diégétique.

C. Des personnages-cerveau

L'intellectualisme littéraire dont font preuve les trois auteurs ne relèguent pas au second plan les personnages. Loin d'être de simples récepteurs et récitants de pensées diverses, Teste, Ulrich et Palomar se donnent à la fois comme des producteurs, des transformateurs et des condensateurs actifs d'idées. La jonction entre les dynamiques mentale et narrative s'effectue donc au niveau du personnage, en tant que matière pensante, ou plutôt, en tant que cerveau. Par ailleurs, la métaphore du cultivateur du champ de l'esprit s'offre comme un instrument d'analyse fécond des fonctions que remplissent les trois protagonistes, chacun à leur manière. Il reste cependant évident que leurs préoccupations ne sont pas celles de l'agriculteur classique, « pour lequel, ainsi que le dit Palomar, ce qui compte est telle plante, tel morceau de terrain » (P, 70) ; leur travail consiste toujours, encore une fois, à informer une matière plus large, celle du réel dans sa totalité, et selon sa distribution sur le terrain fertile de l'intellect humain.

1. (s)cul(p)tures de pensées : l'incomparable récolte testienne – Si les trois personnages sont incontestablement des penseurs, et ce, de manière constitutive, ils semblent pourtant se distinguer selon le degré de réalisation absolue de la connivence entre les idées et leur être. Nous pourrions dire alors qu'ils cultivent plus ou moins intensément le jardin de leurs réflexions abstraites, faisant cependant bien tous corps avec elles.

Palomar, d'abord, est « condamné de se sentir obligé de ne jamais cesser de travailler » (P, 34), c'est-à-dire, de méditer. Son faire se définit donc par l'activité de l'esprit, qu'il incarne profondément. Cette connexion nécessaire entre ce qu'il est et le fait d'analyser le monde se fonde sur un processus d'assimilations successives : « il éloigne et réduit au minimum la fréquentation de ses semblables ; il s'habitue à faire le vide dans son esprit, il en chasse toutes les présences indiscretes ; il observe le ciel pendant des nuits étoilées, il lit des

livres d'astronomie, il se familiarise avec l'idée des espaces sidéraux, jusqu'à ce qu'elle devienne le fond permanent de son décor mental » (P, 151). Ainsi le personnage de Calvino est-il véritablement imprégné de savoirs, de techniques, et d'idées : il *est* la multiplication des digressions et connaissances du récit ; même s'il disparaît parfois, c'est lui qui capte et cultive et désherbe, comme dans le pré qui borde sa maison, toutes les abstractions présentées au lecteur. Et sans doute son obstination y est-elle pour quelque chose dans sa fonction de point focal indéfectible de la narration. Calvino estime en effet que ses personnages, Palomar inclus, « sont souvent obstinés sinon obsédés. Ce sont des gens qui se proposent un but très simple et qui le portent aux dernières conséquences. Ou, à partir d'un point de départ donné, ils explorent toutes les possibilités. / Palomar est un obstiné de la lecture des textes non écrits [...] ». Par conséquent, la persévérance intellectuelle du personnage, à tout penser, tout décrire, à prendre soin des idées en germe dans son esprit, jusqu'à leur éclosion ou leur fanaison, ancre la dynamique essayiste au cœur même de son mode d'être.

Mais comparé à Ulrich, Palomar pourrait bien apparaître comme un amateur ! L'homme sans qualités est un jardinier professionnel, entendons, un « intellectuel » (HSQ I, 106) ayant étudié à l'université, instruit en sciences, littérature, philosophie, ingénierie, travaillant « assis à son bureau » (HSQ I, 139), entouré de livres, et se plongeant dans les débats de spécialistes avec une acuité et une aisance qui font souvent ressentir au lecteur sa propre insuffisance. Le personnage de Musil prend néanmoins un certain « plaisir » à la « puissance de l'esprit » (HSQ I, 57), reprenant régulièrement une « recherche interrompue », non pas tant pour la « mener à bonne fin », mais uniquement pour se réjouir de « s'en savoir toujours capable » (HSQ I, 139) ; la « précision, la force, la sûreté de ses pensées » n'ont, aux dires du narrateur, « pas d'équivalent dans la vie ». Ainsi Ulrich incarne-t-il la pensée solide, suffisamment consciente de ce qu'elle demande d'attention, de maîtrise, d'opérations pour se développer correctement en évitant les apories et autres parasites mentaux.

Cette « vie à prédominance intellectuelle » (Jx I, C.4) fait donc du personnage un condensateur plus puissant, et certaines expressions que ses amis emploient à son égard laissent présager une nature extraordinaire : selon Clarisse, il est « une sorte d'Esprit malin » (HSQ I, 61) ; selon Stumm, il « comprend tout mieux que les autres » (HSQ II, 531) ; selon Walter, c'est un « génie » (HSQ I, 766), et Musil finit par remarquer : « Ulrich prophétisait, et ne s'en rendait pas compte » (HSQ II, 439). Plusieurs fois dans le roman revient la formule « ainsi parla Ulrich » (HSQ II, 273, 285, 439), et bien qu'il s'agisse d'une traduction, il est probable que nous puissions tout de même la comparer à celle de Nietzsche, « ainsi parla

Zarathoustra ». Tel un prophète, donc, ou une sorte de sage quasi-mythique, Ulrich est interrogé pour sa connaissance extralucide et le caractère presque surnaturel de son intelligence. Pour filer la métaphore, nous pourrions dire que le personnage de Musil a la *main verte* ; en quoi il apparaît comme la manifestation humaine des réflexions disséminées ça et là dans le récit.

Musil utilise une autre image pour décrire la gymnastique intellectuelle de son personnage : il est « comme un patineur qui évolue à sa guise sur le miroir glacé de l'esprit. Quand il disait quelque chose, on ne comprenait jamais d'où cela venait » (HSQ II, 290). La parole d'Ulrich est sacrée, consacrée, concentrée, au point que, selon Agathe, « les paroles de son frère formaient un pays, et qu'elles le formaient non pas simplement dans sa tête, mais vraiment sous ses pieds », pays où « la possibilité s'élargissait à l'infini » (HSQ II, 233). Ainsi pouvons-nous dire que le personnage musilien transforme, ou informe le réel au contact de ses idées, dans le sens où « beaucoup de choses [...] étaient liées nettement ou épisodiquement, à ses pensées » (HSQ II, 535). En plus d'incarner et de cultiver avec compétence nombre d'abstractions, Ulrich parviendrait donc à les greffer sur le monde, les cultivant de manière intensive, et cette « naïveté d[e] profane non dépourvu d'entraînement intellectuel » (HSQ II, 710) dont il parle à propos de lui-même est finalement davantage un signe de modestie qu'une vérité stricte.

L'absolu de l'incarnation abstraite, la suprême culture des pensées est assurément représentée par le personnage de Valéry. A n'en pas douter, *Teste est la pensée faite mots*. Son « orgueil » (MT, 50) est peut-être, de prime abord, ce qui le distingue nettement des deux autres personnages. Mais c'est surtout sa fusion intégrale avec le domaine de l'intellect qui le rend, ici, incomparable. Sa femme avoue n'avoir « jamais observé une telle absence de troubles et de doutes dans une intelligence très profondément travaillée » (MT, 50). Ce « monstre d'isolement », comme le juge l'abbé Mosson, se donnerait alors, simultanément comme le jardin, le jardinier, l'outil et le superviseur des pensées ! *Teste* ne s'en cache pas, confessant : « j'ai fait une idole de mon esprit » (MT, 60). Tout se passa comme si, là où il serait encore envisageable d'ôter l'acte intellectuel à Palomar et Ulrich, avec *Teste*, une telle éviction le ferait instantanément s'évanouir.

Et s'évanouirait d'ailleurs, en même temps, la totalité de ce qui l'entoure, puisqu'en vérité, c'est lui qui entoure cette totalité : Valéry a créé une « sphère d'intellectualité complète » que « rien ne devrait briser » (CE II, 1382) ; et effectivement, les méditations de sa créature sont qualifiées de « fermées » (MT, 22). L'esprit s'assimile avec le monde autant

qu'avec le personnage. Le narrateur de *La Soirée* en témoigne : « il parlait, et on se sentait dans son idée, confondu avec les choses » (MT, 21). La conjonction de coordination, ici, semble illustrer le caractère magique et instantané de cette imbrication quasi-alchimique. La femme de Teste, en outre, tend à exprimer un sentiment analogue quoique plus radical : « je me sens vivre et me mouvoir, écrit-elle, dans la cage où l'esprit supérieur m'enferme, – par sa seule existence. Son esprit contient le mien » (MT, 46). Rien ne paraît donc se substituer à l'empire de l'intellect testien, pas même le monde, se soumettant, comme tout, au « plus puissant des transformateurs psychiques qui, sans doute, fut jamais » (MT, 116) ; dans cette perspective, effectivement, « tout lui paraissait comme cas particulier de son fonctionnement mental ». Etre, c'est penser, et être pensé, et penser, c'est être : l'adéquation parménidienne poussée à son paroxysme !

Son activité, décrite par sa femme, tient également de la sculpture acharnée d'idées : « il a une vigueur et une présence effrayante dans les mains, raconte Emilie Teste. Je me sens dans les prises d'un statuaire, d'un médecin, d'un assassin, sous leurs actions brutales et précises ; et je me crois tombée avec terreur entre les serres d'un aigle intellectuel. Vous dirai-je toute ma pensée ? J'imagine qu'il ne sait pas exactement ce qu'il fait, ce qu'il pétrit. [...] Ce n'est pas trop de toute l'énergie de tout un grand corps pour soutenir devant l'esprit l'instant de diamant qui est à la fois l'idée, la Chose, et le seuil, et la fin » (MT, 44-45). Teste sculptant et se sculptant, et s'auscultant, se manœuvrant, se travaillant, élevant à la perfection l'institution de la pensée. A l'instar de ce « riche d'esprit » dont il brosse le portrait dans le *Log-Book*, l'« habitude de méditation » est si grande qu'elle se confond avec l'être du méditant, tel que « rien ne pût être pensé en lui qu'il ne le soumit par cela seul au traitement le plus énergique et ne recherchât dans tout le domaine de son existence » (MT, 69-71). Par conséquent, il semble que l'intensité et l'intensivité de la connivence entre l'idée et l'être du personnage soient davantage ostensibles dans le personnage de Valéry. L'auteur, mettant en mots comme on met en pot des germes de questions et des graines abstraites, expose alors l'une de ces « végétations aberrantes » qu'est Teste (MT, 113), réunissant par là, jusqu'à les confondre, les actes digressifs et narratifs.

2. la « liqueur intellectuelle » et l'accessoire – Le processus d'abstraction trouve lui aussi son origine dans le faire des personnages. Il faut que se produise, selon les termes de Musil, « une sorte de pressurage, suivi d'encavage et d'épaississement de la liqueur intellectuelle » (HSQ I, 458) ; et c'est le personnage qui prend en charge cette extraction que suppose l'activité mentale. Comme si les pensées, encore une fois, étaient des plantes, ou des

fruits – Ulrich cherche le « noyau » d’une idée (HSQ II, 724) –, il s’agit alors de dépouiller, couche après couche, le surplus de matière, pour « frayer un passage » à leur « richesse intérieure » (HSQ II, 823). Cela présupposerait donc une partition ontologique de chaque élément du réel, composé d’une substantifique moelle au centre, et d’une peau, accidentelle.

Cette idée s’illustre de façon exemplaire dans le traitement que Teste et Ulrich font des nouvelles journalistiques : « je ne lis pas dans le journal, explique ainsi le premier, ce drame sonore, cet événement qui fait palpiter tout cœur. Où me conduiraient-ils, sinon, rien qu’au seuil même de ces problèmes abstraits où je suis déjà tout entier situé ? » (MT, 62). Les faits, réductibles à leur essence, sont encore rattachés à l’idée d’un particularisme inutile – souligné par l’article déictique « ce ». Et l’ami de Teste en convient, exacerbant la position : il faut « réfléchir à ce que dit le journal, c’est-à-dire, se raconter tout ce qu’il ne dit pas » (MT, 99). D’une manière somme toute un peu différente, Ulrich étend ces considérations jusqu’à estimer qu’« on a toujours beaucoup plus de chances d’apprendre un événement extraordinaire dans le journal que de le vivre ; en d’autres termes, c’est dans l’abstrait que se passe de nos jours l’essentiel, et il ne reste plus à la réalité que l’accessoire » (HSQ I, 87). Outre la réaffirmation du déni du privilège en faveur de l’effectif, l’idée d’Ulrich met en relief le fait que c’est au personnage, dans sa pratique quotidienne, de débarrasser les pensées de leur inutile emballage matériel. Par exemple, en balade dans la ville, Ulrich ne voit alors que « la représentation frappante d’un problème au fond moral. Il ne pouvait douter que le caractère éphémère de ce qu’on appelle style, culture, volonté d’une époque ou sentiment de la vie, et que l’on admire pour tels, ne fût une caducité d’ordre moral » (HSQ II, 246). La liqueur subtile se détache, tombe ainsi de la chose, sous l’impulsion du personnage.

A l’évidence, nous retrouvons l’idée selon laquelle ce qui compte, *dans* l’événement, c’est sa signification – idée partagée par les trois protagonistes ; mais ce qu’il s’agit ici de souligner, c’est le fait que « ce phénomène-là se produit justement chez celui qui ne considère pas l’événement comme un événement purement personnel, mais comme un défi à sa puissance intellectuelle » (HSQ II, 187). Tout le mouvement réflexif se fonde donc dans l’être et le faire des personnages eux-mêmes ; l’affaire Moosbrugger, dans *L’Homme sans qualités*, est sûrement le paradigme même du traitement substantiel du fait divers : Ulrich en *tire* des problèmes, des interrogations, des idées, qu’il met en cave – laisse de côté – pendant plusieurs chapitres, épaississant ainsi la matière théorique.

Il est intéressant, en ce qui concerne Teste, de remarquer que la métaphore du processus de la maturation, précédant en quelque sorte celui de la distillation, est

explicitement employée par Valéry : ayant vigoureusement « arros[é] » ses idées, le personnage les laisse décanter « des années, [...], des années encore, et beaucoup d'autres années » (MT, 19) à l'intérieur de sa tête, pour « mûrir ses inventions et en faire des instincts » ; ainsi, « résum[ant] ce travail », il « disait souvent : '*maturare* !... » (MT, 20). La production de pensées, par conséquent, dépend d'une longue et attentive fermentation, pour laquelle le cerveau joue le rôle de cave privilégiée, avant d'être intrinsèquement imprégné du liquide final.

A titre de parenthèse, nous pourrions remarquer que c'est au moment du labeur agricole que Palomar « essaie d'appliquer à l'univers tout ce qu'il a pensé du pré » (P, 45) ; devenu distrait, écrit Calvino, il « n'arrache plus les mauvaises herbes, il ne songe plus au pré : il songe à l'univers ». Travaillant la terre, Palomar établit alors la relation entre le microcosme et le macrocosme, opération épistémique centrale dans le récit de Calvino. Loin d'avoir le même sens que pour Ulrich ou Teste, la coïncidence n'en reste pas moins surprenante : la polysémie du terme « culture », et la proximité étymologique des mots « abstraction » et « extraction » peuvent, d'une certaine manière, nous inciter à justifier notre métaphore filée, qui met surtout en relief l'inscription de la narration des idées dans les têtes actives des personnages : comme si chacun « voulait à tout prix extraire de lui-même » (HSQ II, 239) le suc des idées, en en étant à la fois le producteur et le distributeur.

Une précision cependant : dans la *Préface* de *L'Homme sans qualités*, J.P. Maurel estime que « les idées sont tirées des événements comme la larme d'alcool du négligeable moût initial », et en ceci, il rejoint légitimement l'analyse que nous venons de développer. Mais il poursuit en gageant que la présence massive de réflexions dans le roman, et l'importance qui leur est accordée « gangrènent les personnages, qui n'ont d'autres fonctions que de les vomir en torrents de flammes glacées, rarement brûlantes ». Il nous semble finalement exagéré de considérer les personnages comme des supports inertes, de simples friches, des fantoches prétextes pour l'exposition des idées (de l'auteur ?). A tout le moins, Ulrich – auxquels s'ajoutent Teste et Palomar –, apparaît-il vibrant, et acteur, de cette concaténation profonde entre son être, son faire et son penser.

3. des portraits de cerveau – De manière moins imagée, nous pouvons dire que les personnages possèdent une fonction, qui n'est pas celle de réciter ou de *reproduire* des idées ; si tel était le cas, les auteurs auraient sûrement choisi de s'en passer ! Puisqu'ils sont, ils doivent bien servir à quelque chose, et leur fonction pourrait être précisément de penser, ou

plutôt de mettre au jour ce qu'est penser : le fonctionnement d'un cerveau. En effet, l'intention première de Valéry, ce dont il a « toujours eu l'envie », est « d'inventer l'histoire d'un bonhomme qui pense, [...] avec les procédés à vif » (Œ II, 1382). Musil, partageant sans nul doute la même ambition, juge en outre qu'« il n'est malheureusement rien d'aussi difficile à rendre, dans toutes les belles-lettres, qu'un homme qui pense » (HSQ I, 139). Ulrich est alors explicitement assimilé à un « cerveau » dont il est plus que délicat de raconter les opérations : « il est pour ainsi dire impossible, juge Musil, lorsqu'un homme pense, d'attraper le moment où il passe du personnel à l'impersonnel, et c'est évidemment pourquoi les penseurs donnent aux écrivains de tels soucis que ceux-ci préfèrent éviter ce genre de personnages » (HSQ I, 140). Ce sont ces soucis qu'ont décidé d'assumer les trois auteurs. Calvino confesse alors qu'il crée des personnages parce qu'il ne peut « échapper à l'humain », mais ajoute aussitôt que les « histoires qu'[il] invente se construisent à l'intérieur d'un cerveau humain »²¹⁸, le sien, évidemment, mais aussi celui de Palomar, en ce sens que les méditations peuvent être considérées comme les histoires qu'il se construit. Le récit se définirait donc comme le résultat du cerveau de l'écrivain, racontant la vie de celui de son personnage.

Car comme le rappellent à juste titre Deleuze et Guattari, « c'est le cerveau qui pense, et non l'homme, l'homme étant une cristallisation cérébrale », concluant que « le cerveau, c'est l'esprit même »²¹⁹. Dans cette perspective, nous pouvons donc admettre que les personnages assument une fonction cérébrale, et même la fonction cérébrale ou intellectuelle du roman ; par voie de conséquence, ils sont ce qui unifie la diégèse avec les différentes plages digressives du récit. En tant qu'« êtres pensants et sentants, capables d'établir un rapport » avec ce qui traverse leur champ de perception, de l'« interpréter et de l'évaluer » (P, 22), Teste, Ulrich et Palomar peuvent de cette manière ordonner les données mentales en même temps que les éléments narratifs, autour de leur présence textuelle.

Tout semble répondre à l'impératif intellectualiste – et non pas forcément réaliste ; le holisme mental de la position valéryenne en est sans doute l'expression paradigmatique : « tout a recours au cerveau, estime-t-il. Le 'monde' pour être et se reconnaître tant soi peu ;

²¹⁸ I. Calvino, « Entretien sur la science et la littérature », *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.29.

²¹⁹ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.*, p.197-198. Par ailleurs, les auteurs notent que « tout organisme n'est pas cérébré, et toute vie n'est pas organique, mais il y a partout des forces qui constituent des micro-cerveaux, ou une vie inorganique des choses » (p.199) ; ce serait là la version faible du holisme mental valéryen, ou une perspective plus intellectuelle de la thèse calvinienne selon laquelle les choses sont lisibles, au sens premier du terme.

l'Être pour se rejoindre, se communiquer et se compliquer. – Le cerveau humain est le lieu où le monde se pique et se pince pour s'assurer qu'il existe » (Œ II, 517). C'est la raison pour laquelle le récit se concentre autour du fait cérébral, au point qu'« apprendre à lire [s]on esprit » devient nécessaire, « tout le reste [venant] par surcroît » (Œ II, 579). La substance du cerveau, ramifiée, complexe, plurielle, fait donc simultanément écho à celle du monde, et même à la matière romanesque : il s'agit, chaque fois, de production d'idées dont les écrivains chercheraient à décrire le processus. L'« être de l'esprit », ce « *petit homme qui est dans l'homme* » (MT, 78) devient l'objet de convergence des procédés narratifs : il « voyage selon sa nature, et *dans sa nature même* » (MT, 79), et ce pourrait bien être comme le canevas du mouvement diégétique.

C'est ainsi que Teste, notamment, s'observe manœuvrer les fils de son esprit dont il « surveille le mécanisme » (MT, 12). Dans *La Soirée*, le narrateur incite son ami à écrire des pièces de théâtre, parce qu'il « semble surveiller quelque expérience créée aux confins de toutes les sciences » (MT, 27) ; cela témoignerait du lien sous-jacent entre la dramaturgie et l'attention portée aux opérations mentales, entre l'écriture, donc, et son objet privilégié. La volonté de décrire le fonctionnement de l'être et des êtres, plus appuyée chez Valéry, n'en demeure pas moins commune aux trois auteurs. Écrire « le roman d'un cerveau » (Œ II, 1386), rêve que celui-ci avoua à la fin de sa vie, et dont Monsieur Teste aurait été l'un des chapitres, n'est-ce pas plus largement ce qui émerge de la mise en rapport des trois récits ? La pensée hésitante de Palomar, la pensée objective et travaillée d'Ulrich, et la *toute-pensée* testienne apparaissent ainsi comme des figures plastiques d'un même tissu mental, celui de la trame infinie d'un cerveau humain.

La figure du personnage, et plus précisément, les cerveaux de Teste, Ulrich et Palomar, assument donc le rôle de fonder l'unité narrative. La circonvolution de la matière cérébrale, par sa capacité à multiplier les combinaisons et à recouper les données, semble presque mimer la complexité narratologique et ontologique. Evidemment, si « l'esprit le plus clair [pouvait] se représenter de façon exacte ses états même les plus troubles », si, en somme, « une théorie de l'esprit [était] possible » (C.II, 529), ce que Valéry paraît souhaiter, alors il faudrait peut-être que le personnage s'efface au profit de l'essai pur. Mais ici, sa présence est requise pour porter, laisser voir, faire montre du processus d'émergence de l'acte mental.

Et en outre, les réflexions ne sont ni tout à fait abouties, ni tout à fait droites : elles se tentent et s'éprouvent par l'intermédiaire de leurs mises en mots. Deleuze et Guattari notent, à propos de Kafka et Mallarmé notamment, que ces « intercesseurs », en jeu dans leurs œuvres,

« bifurquent et ne cessent de bifurquer. Ce sont des génies hybrides, [...] des acrobates écartelés dans un perpétuel tour de force », se constituant en « germes ou cristaux de la pensée, comme exigés par l'exercice de la pensée »²²⁰. Les personnages de Musil, Valéry et Calvino ne répondent-ils pas également à cette description, d'une façon peut-être plus littérale encore, et plus consubstantielle ?

Chaque récit pourrait donc être ici considéré comme un *atelier mental*, au centre duquel se tiendrait le personnage, mesurant, aiguisant et organisant les données de l'être à l'aide de sa raison. « L'opération de l'esprit, écrit Valéry, est de se débrouiller elle-même » (Œ II, 498), et c'est bien en vue de cela que s'activent les trois ouvriers : le mouvement réflexif et épistémique, désormais pris en charge par le roman, permet de classer progressivement les savoirs et les choses. La réalité du monde fonde sans doute la détermination des auteurs à mettre de l'ordre dans cet agglomérat confus ; pour Musil, cela devient même urgent : « toute l'existence est précipitée dans le chaos, note-t-il dans une étude ; discussions, articles, dissertations et variations ne profitent pas – – Il faut fortifier le moment doctrinal du livre, établir une formule pratique – – » (HSQ II, 795). Il s'agit donc, non seulement d'user de son intellect pour écrire, mais de revendiquer pleinement – du moins, dans son cas et celui de Valéry – le travail de la raison dans l'univers romanesque. Au niveau du personnage, donc, « il en résulte un individu ordonné selon les puissance de son esprit » (MT, 62). Teste, Palomar et Ulrich, par le pouvoir ou l'obstination d'une vie cérébrale surdéveloppée, expriment ainsi ce désir d'une littérature essayiste, sans être sclérosée, d'un ordonnancement du tout, sans réduction simpliste.

La vie apparaît cependant si complexe que le roman ne peut s'en tenir au seul usage du rationnel pour mener à terme son entreprise taxinomique : aux ressources de l'intellect, de la science, de la pensée objective, vont s'ajouter celles des sensations et des sentiments. Car « il ne faut pas seulement la connaissance, remarque Palomar, mais la compréhension, l'accord avec ses propres moyens et buts et pulsions, ce qui veut dire la possibilité d'exercer, sur ses propres inclinations et actions, une maîtrise qui les contrôle et les dirige sans les forcer ni les étouffer » (P, 153). La question de l'incomplétude et de l'imperfection humaine et intellectuelle, pousse ainsi les personnages à prendre en considération la totalité des facultés de l'esprit et des aspects de l'être.

²²⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit, p.65-68.

III. Les limites de la clarté : assumer le chaos par le chaos

L'esprit du roman est complexe, ambivalent, et ne saurait s'en tenir, pour les trois auteurs, à une version unidimensionnelle de l'être et de l'intellect. Il s'agit d'assumer la totalité mouvante et fuyante que constitue la réalité. La raison ne peut asseoir à elle seule la valeur nouvelle de la littérature, parce qu'elle s'avère faillible, contradictoire, incapable, parfois, de comprendre ce qu'il faut comprendre, à savoir : certaines choses échappent et doivent échapper aux impulsions rigoureuses de ratiocinations devenant excessives, à l'instar de cette « hystérie de l'originalité »²²¹ testienne. Calvino met en relief ce qui distingue effectivement Teste et Palomar : le premier est « l'esprit à l'état pur », le second est « tout entier dans les choses qu'il voit » ; le premier « a le culte de son esprit » tandis que le second « ne connaît que le doute et l'ironie », et les « échecs » fréquents de ses expérimentations²²².

Ainsi apparaissent des limites à l'objectivité claire des opérations mentales. L'élan narcissique de Teste interroge en effet la nature réelle de ce « je » qui devrait être neutre et effacé ; l'accent que Palomar pose sur le domaine des sensations, et les vagabondages retors de son esprit, l'entraînent à convoquer d'autres facultés et à tourner son attention vers d'autres aspects du réel. Quant à Ulrich, son obsession ambiguë pour sa sœur, et l'étrange histoire qu'ils tentent difficilement de vivre, ou d'éviter, invitent incontestablement Musil à intégrer une part émotionnelle au roman. « L'histoire de la vérité, note en outre Ulrich, interfère avec celle du sentiment, mais celle-ci est restée obscure » (HSQ II, 419). Ainsi, même dans la perspective épistémique, l'irrationnel, le mystérieux, ce je-ne-sais-quoi qui demande autre chose qu'un seul traitement intellectuel, entrent en jeu, luttant contre les « vérités partielles », espérant peut-être, avidement, l'écriture de la totalité des choses.

Car la littérature, faisant fusionner les sciences et les sentiments, l'imagination et la mystique, s'avance toujours vers une juste articulation des réalités. Le Socrate créé par Valéry pose ici la question délicate : « quand tu penses, demande-t-il, ne sens-tu pas que tu déranges secrètement quelque chose » (CE II, 123) ? La recherche d'ordre doit peut-être dès lors dévier quelque peu des saintes voies de l'Intellect – telles sont les tentatives de Palomar et Ulrich, tel est le malaise de Teste – pour ne pas outrepasser le réel désordre et créer, enfin, une sorte d'ordre chaotique ou de chaos apprivoisé.

²²¹ J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise, op.cit.*, p.84.

²²² I. Calvino, *Interview* de 1985, *art.cit.*

A. Les ruses de l'esprit

Malgré la confiance que les écrivains et leurs personnages accordent à l'esprit, il n'en demeure pas moins fragile et imprévisible. Certaines choses échappent à son contrôle, et d'autres deviennent plus sophistiquées qu'elles ne le sont, du fait même de son mécanisme parfois excessif : l'intellect peut engendrer des « Idées Monstres » – comme Teste ? –, ces pensées « enfantées par l'exercice naïf de nos facultés interrogeantes que nous appliquons un peu partout, avoue Valéry, sans nous aviser que nous ne devons raisonnablement questionner que ce qui peut véritablement nous répondre » (MT, 11). Et puis parfois, ce que nous interrogeons résiste à notre compréhension, change d'aspect, rend sa connaissance délicate. Ulrich, Teste et Palomar, pris entre leur désir de savoir absolu et les failles plus ou moins avouées de leurs réflexions, semblent se faire ainsi un peu plus humains, et exprimer, en même temps, les difficultés d'une représentation complète de la réalité.

1. fragilité et impuissance de la raison – Il s'agit de nous montrer prudents en insistant sur le fait que les trois auteurs restent attachés, envers et contre tout, à l'esprit. Néanmoins, l'instrument rationnel, censé être efficace et éclaircir les choses, s'avère plus instable et retors qu'il n'y paraît. A des degrés différents, les exercices spéculatifs auxquels procèdent les trois personnages se heurtent à des obstacles intellectuels capables d'affaiblir, en quelque sorte, la place privilégiée accordée *a priori* à la pensée.

Le cas de Palomar en est sans doute l'illustration la plus vive : le personnage de Calvino ne cesse de se confronter à l'impuissance de sa faculté cognitive, ainsi qu'à ses excès d'humeur, entre anxiété et nervosité. Dès la fin de la première section, l'auteur annonce les possibles échecs à venir : « il suffirait de ne point perdre patience, écrit ainsi Calvino, mais cela ne tarde pas à arriver. Monsieur Palomar s'éloigne le long de la plage, les nerfs aussi tendus qu'à son arrivée et encore plus incertain que tout » (MT, 16). Le personnage souffre ainsi de ce qu'il peine à réaliser. Lorsqu'il observe le comportement des tortues, Palomar remarque qu'il « n'arrive pas à imaginer ce que peuvent être » leurs sensations (P, 32) ; de même, lorsqu'il cherche à ordonner les chants des oiseaux, il avoue qu'il « ne parvient pas à établir une classification moins générique » (P, 35). La raison se situe du côté de sa propre « ignorance », qu'il ressent « comme une faute », ne sachant reconnaître un oiseau à son cri.

Mais nous pouvons ici nous demander si l'exercice de catégorisation se fût mieux passé dans le cas où Palomar aurait effectivement possédé cette science. Pas nécessairement ;

en effet, le personnage de Calvino, perplexe et angoissé, semble être à l'image d'une connaissance sans cesse fuyante et incomplète. Ayant un « rapport avec le ciel intermittent et agité, au lieu d'être d'une habitude sereine », il en reçoit alors un « savoir instable et contradictoire » (P, 63). La posture de l'agent épistémique influence donc la possibilité de parvenir à une connaissance solide – d'où les exercices de Teste pour entraîner sa mémoire – et le récit se donne alors comme la mise en scène, la mise en fiction de ces problèmes abstraits. Rien n'y fera ; le personnage de Calvino représente la pensée fragile quoique curieuse, impuissante quoique instruite, comme ce passage nous incite à le croire : « de la connaissance mythique des astres, il ne capte que quelques lueurs fatiguées ; de la connaissance scientifique, les échos vulgarisés par les journaux ; de ce qu'il sait, il se méfie ; ce qu'il ignore tient son esprit suspendu. Dépassé, incertain, il s'énerve sur les cartes du ciel » (P, 64), multipliant, en dépit de ses mésaventures, les tentatives de compréhension du réel.

A l'autre extrémité se trouvent Teste et le refus de Valéry de reconnaître pour son personnage une quelconque défaillance de sa faculté rationnelle. En effet, si le narrateur de *La Soirée* note qu'il « échappait [à son ami] des phrases incohérentes » (MT, 27), il en prend lui-même la responsabilité : « l'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute. L'esprit me paraît ainsi fait qu'il ne peut être incohérent pour soi-même. Aussi me suis-je gardé de classer Teste parmi les fous ». Là où Palomar passe parfois pour un « dément » (P, 64), il en va autrement pour la créature valéryenne ; le narrateur ajoute ainsi : « j'apercevais vaguement le lien de ses idées, je n'y remarquais aucune contradiction ». Mais le désir de l'écrivain d'une toute-puissance de l'esprit ne suffit peut-être pas à effacer toutes ses imperfections de nature : les efforts du personnage pour maîtriser totalement sa raison et couronner de succès toutes ses opérations révèlent en filigrane les doutes qui pèsent sur nos facultés mentales.

Autrement dit, le récit de Valéry est l'expression de cette tension presque tragique entre le pouvoir et le vouloir de l'homme, la souffrance de Teste en étant peut-être le résultat. Dans son *Log-Book*, le personnage confesse ainsi que c'est ce qu'il a « d'inhabile, d'incertain qui est bien [lui]-même » (MT, 64), ajoutant « ma faiblesse, ma fragilité... / Les lacunes sont ma base de départ. Mon impuissance est mon origine ». Sur ces failles premières de la raison, Teste veut bâtir l'édifice parfait d'une connaissance indestructible ; c'est de cette manière que nous pouvons comprendre pourquoi il se définit comme « opposition épique de cette *objectivité* combinatoire et du *champ* en question » (MT, 129), entendons le combat de deux forces égales, celle de l'ordre objectif (dont la musique nous donne l'idée), et celle de ce

« fond si variable et sans référence » (MT, 128) qu'est la pensée. Précision et imprécision de l'esprit engendrent le faire du personnage.

Mais la menace reste présente ; ainsi, dans la *Lettre d'un ami*, le narrateur en fait état : « j'ai grande peur, mon vieil ami, que nous soyons faits de bien des choses qui nous ignorent. Et c'est en quoi nous nous ignorons. S'il y en a une infinité, toute méditation est vaine... » (MT, 81). L'élan de la réflexion, vain ? S'il en est ainsi, Teste s'effondre. Déjà « les syllogismes [sont] altérés par l'agonie » (MT, 140) ; comment, dès lors, assurer le fonctionnement idéal d'une pensée bancale ? Il peut être intéressant de remarquer que, dans d'autres textes, Valéry souligne fortement les aléas de l'intellect, allant jusqu'à définir l'acte de penser comme discontinu et évanescent : « quelle incertaine présence que celle de l'esprit, et comment toutes sa richesse peut-elle s'évanouir sans cause, et le total de notre savoir s'abîmer tout d'un coup dans nos profondeurs ? » (Œ II, 425). L'auteur assumerait-il, avec la forme fragmentaire de son récit, l'affirmation selon laquelle penser, c'est « perdre le fil » (Œ II, 579) ? En tout cas, il semble bien que la discipline à laquelle se plie Teste ait pour but de décimer « l'existence incontestable de tous ces Malins, Contradiction, Obstination, Imitation, Lapsus, Brouillamini s'élèv[ant] contre toute pensée qui se sent vraie et sûre d'elle-même » (Œ II, 909). La graphie choisie par Valéry dans la suite du passage marque certainement toute l'importance de l'enjeu testien : « nos Démons de l'Esprit manifestent en chœur. Ils proclament : TOUT PEUT ETRE CONTREDIT ; TOUT PEUT ETRE NIE ; TOUT PEUT ETRE SOUTENU, MAINTENU ; TOUT PEUT ETRE IMITE ; TOUT PEUT ETRE EMBROUILLE... TOUT PEUT ETRE OUBLIE. Ô pauvre esprit ! », conclut l'écrivain, ayant sans doute mis dans sa créature tous ses espoirs d'une raison sans faille aucune.

La position d'Ulrich paraît plus nuancée : l'histoire avec sa sœur semble marquer un tournant dans la confiance que celui-ci a pu accorder au rationnel. Décrit dès le départ comme étant un « homme pétri de contradictions » (HSQ I, 146), le personnage de Musil devient de plus en plus soupçonneux à l'égard des facultés intellectuelles, se trouvant alors en proie à une « hésitation bourrée de contradictions » (HSQ II, 89). Le mot est fort ! En tout cas, il est possible d'interpréter la troisième partie du roman, « Vers le règne millénaire », comme une alternative plus sensualiste à cet « entêtement stérile du cerveau » (HSQ I, iv) avec lequel Ulrich semble se perdre. La rigueur d'analyse en jeu dans les conversations du frère et de la sœur est progressivement compromise par les sentiments ; l'esprit aurait donc une faiblesse profonde, celle de se laisser envahir par les passions. Ainsi, écrit Musil, Ulrich « sentait que ses prospections ne l'avaient amené nulle part, et leur diversité gênait son souvenir. Il

prévoyait qu'elle se répèterait. Mais il était las. [...] La proximité d'Agathe s'insinua de nouveau charnellement dans ses pensées, tandis que son esprit renonçait » (HSQ II, 580). Les recherches spéculatives souffrent donc de ces manquements, de ces « vains efforts de la raison » pour canaliser les émotions. A l'angoisse de Palomar, à la douleur physique de Teste s'ajoute par conséquent ici la menace des sentiments amoureux.

Mais il n'y a pas seulement une cause étrangère aux défaillances de la raison : « l'incertitude de l'esprit » (HSQ II, 677) est pour Musil une réalité aussi sûre que les Démons valéryens. Autrement dit, l'esprit humain n'est pas suffisamment puissant pour balayer par sa seule dynamique les multiples hésitations qui l'assiègent : « la croyance, la conjecture, la supposition, le pressentiment, le désir, le doute, l'inclination, le commandement, le préjugé, la persuasion, les vues personnelles et toutes les autres formes de la demi-certitude », tels sont les objets qui représentent une menace pour le bon fonctionnement de l'entendement ; en un mot, les « opinions ». La prise en considération des imprécisions de l'esprit et leur rapport, ici, avec le jugement personnel, peuvent expliquer encore une fois le combat d'Ulrich contre le particularisme et l'atomisme des connaissances.

Par conséquent, même si, comme le dit Musil, les « contradictions de la vie nous habitent »²²³ et compliquent les exercices intellectuels de Palomar, Ulrich et Teste, il n'en demeure pas moins que leurs efforts s'orientent vers la réduction de ces mécaniques incertaines. Peut-être que la représentation des faiblesses de la raison sert à renforcer les succès de l'esprit ; en tout cas, cette tension dramatique entre la lumière et l'obscurité de la pensée en action semble traverser et sous-tendre la dynamique narrative des trois récits.

2. l'impossibilité d'une connaissance parfaite – Que la raison peine de temps à autre à mener à bien ses opérations passe encore, mais comment faire si une connaissance totale de l'être est en soi impossible ? Car le réel, comme le dit Valéry, est « d'une complexité infinie – inépuisable »²²⁴. Les trois personnages ne peuvent alors que constater que « leurs connaissances sont incomplètes, de simples jalons » (HSQ II, 91), et que « toutes les explications que l'on donne sont douteuses, suspendues à des hypothèses, oscillent entre différentes alternatives » (P, 80). Le roman nous donne à voir l'hybridité du monde, sa plurivalence et son évanescence, rendant alors la connaissance que nous pouvons en avoir particulièrement instable et imparfaite. Si le personnage peut « faire dès demain une nouvelle expérience qui [l']obligerait à penser autrement qu'aujourd'hui » (HSQ II, 91), alors la

²²³ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit, p.83.

²²⁴ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op.cit, p.70.

mission épistémique de la littérature se trouve compromise, ou infinie ; dans cette optique, Kundera compare la réalité à une « planète de l'inexpérience » (MK, 154), dont l'écrivain ne pourrait tenter qu'une représentation partielle. Le défi de la totalité serait-il donc voué à l'échec ?

L'incommensurabilité entre la vie, ou le réel, et les possibilités de l'entendement semble être pleinement ressenti par Palomar. Il note par exemple, dans son observation de la lune, que « l'incertitude est accentuée par l'irrégularité de la figure qui, d'un côté, est en train d'acquiescer du relief, [...] et, de l'autre, tarde dans une sorte de pénombre » (P, 50) ; puisque « la limite entre les zones n'est pas nette », la forme ne peut alors être correctement circonscrite, et sa connaissance en devient obscure. Ainsi, à l'absence de netteté de l'objet correspond une absence de clarté de l'esprit. De la même manière, le « ciel [étant] beaucoup plus encombré que n'importe quelle carte » (P, 61), Palomar se sent donc démuné dans sa recherche d'ordre ; il pourrait alors reprendre à son compte cette idée d'Ulrich : « une méthodologie de ce qu'on ne sait pas serait autant dire une méthodologie de la vie » (HSQ II, 143). La régularité des figures est finalement considérée parfois comme une « illusion trompeuse » (P, 82), à tout le moins trop sophistiquée pour être absolument comprise.

La connaissance des choses pourrait en fait être comparée au tonneau des Danaïdes, un remplissage sans fin de l'esprit par accumulation de savoirs successifs. Mais tout fuit, toujours quelque chose échappe à l'enquêteur, bien qu'il convoque tous ses moyens intellectuels pour combattre une sorte de fatalité, une imperfection tragique. Sans doute est-ce là une des raisons pour lesquelles le roman de Musil est demeuré inachevé²²⁵. Calvino développe en tout cas cette hypothèse à l'occasion de ses *Leçons Américaines* ; parlant de la conception musilienne de la connaissance, il écrit : « tout ce qu'il sait, il le dépose dans un livre encyclopédique dont il s'efforce de préserver la forme romanesque, mais comme la structure de l'œuvre change continuellement et se défait entre ses mains, non seulement il ne parvient pas à terminer son roman, mais il ne peut même pas tracer les lignes générales qui contiendraient entre de précises limites cette énorme masse de matériaux » (LA, 176). Le propos de Calvino reste ambigu : l'inachèvement de *L'Homme sans qualités* tient-il au caractère finalement inadapté de la forme romanesque à l'entreprise de l'auteur, ou de l'infinité des savoirs qui l'empêcherait de fait de conclure ? Peut-être les deux ; nous noterons seulement ici que la

²²⁵ Nous étudions plus en détails les diverses raisons de l'inachèvement de *L'Homme sans qualités*, *Infra.*, p.295-298.

question de la possibilité ou non d'une connaissance parfaite et complète de l'être a dû influencer l'élan narratif de Musil.

Ulrich lui-même exprime son abattement à ce propos, sa lassitude et ses doutes quant à l'intérêt même de continuer à chercher, à « philosopher », en appelant de ses vœux, parfois, l'argument crucial qui réfute l'idée selon laquelle l'exercice de la pensée est futile, inutile, « frivole » (HSQ II, 605). Certes, au fur à et mesure, « il en savait, naturellement davantage », mais enfin ! Les doutes subsistent : « il aurait pu ordonner, classer sa matière ; il aurait pu [...] dépasser son cas personnel », il n'est pas même assuré que cela l'approche de la juste connaissance des choses. Nous remarquons là que les deux activités principales – ordonner et dépersonnaliser – que nous avons institué en *défis* ontologiques et narratologiques, sont précisément ceux sur lesquels porte le scepticisme d'Ulrich...

Tout se passe comme si le danger venait de ce que, dans une vie humaine, il est possible ou non de réaliser ; nous retrouvons là la problématique valéryenne du pouvoir et du vouloir, à cette différence près que l'homme sans qualités s'avère de moins en moins convaincu par cette velléité au vrai : en effet, « l'une des caractéristiques de ce genre de pensée, poursuit-il, est de ne pas progresser vers la vérité », et Musil ajoute que, « depuis longtemps, ses pensées n'étaient pas en très bons termes avec la vérité ». La tension du récit musilien pourrait se situer dans le rapport entre le pouvoir du personnage – de l'homme – et les possibilités même du monde à se laisser appréhender, quel que soit notre vœu. Ulrich n'est pas pessimiste ; il semble croire qu'un certain degré de connaissance soit accessible, et qu'un certain effort de l'intellect soit justifiable. C'est pourquoi seule une « demi-conviction » est envisageable, une connaissance donc imparfaite, comme la réalité, parce que la pensée ne sera jamais « parfaitement sûre de son affaire » (HSQ II, 632), ni tous les changements du monde présents simultanément – et c'est peut-être le prix à payer en adhérant au sens du possible.

Nous pouvons noter au passage que le caractère fataliste d'un savoir toujours fuyant est également présent dans le récit de Calvino, lorsque le personnage tente de comprendre le phénomène de réflexion du rayon solaire à la surface de l'eau : « Palomar nage dans l'épée ou, plutôt, l'épée reste toujours là devant lui, recule à chacune de ses brassées et ne se laisse jamais rejoindre » (P, 21). L'image est éloquente ; c'est la quête du Graal revisitée dans une tonalité triviale et tragi-comique. Et Calvino ajoute que Palomar, s'éloignant davantage du succès de son entreprise, ressent cette situation comme une « faute ou une limite, ou une condamnation » (P, 23). Le nouveau genre de personnage en jeu ici serait effectivement

condamné à tenter sans parvenir, à proposer sans conclure, tant est vaste le domaine des savoirs actuels, et labile, la réalité.

Les réflexions de Valéry viennent ajouter une dernière difficulté, presque irréductible, en tout cas assez perverse : l'usage de la raison, s'il permet d'une part un gain de clarté et de compréhension, provoque d'autre part un désordre supplémentaire. Autrement dit, l'acte réflexif de la conscience, couplé à la *self variance*, transforme de manière incessante les choses de l'esprit et complexifie le réel au point d'éloigner toujours davantage la possibilité d'une connaissance parfaite. Ainsi Valéry écrit-il : « la conscience sort des ténèbres, en vit, s'en alimente, et enfin les régénère, plus épaisses, par les questions mêmes qu'elle se pose, en vertu et en raison directe de sa lucidité » (CE II, 496).

Cela peut donc expliquer la circularité inaboutie de certaines pensées de Teste : il est cet « esprit capable de saisir la complication de son *cerveau* », et par là, il devient « plus *complexe* que ce qui le fait être ce qu'il est, [...] puisqu'à chaque pensée il devrait joindre l'idée de cette machinerie toujours différente d'elle-même, et, à chaque représentation de cette machinerie, l'actualité toute différente que sa pensée est à chaque instant » (CE II, 496). Le personnage de Valéry, cristallisant en lui-même le réel, démultiplie donc les *jalons* à franchir en vue d'une connaissance totale, à peine concevable ! De l'autre côté, il a y Emilie Teste, et l'expérience narrative de l'auteur pour inventer ce que serait précisément une connaissance achevée : « je suis transparente pour quelqu'un, explique-t-elle, je suis vue et prévue, telle quelle, sans mystère, sans ombres, sans recours possible à mon propre inconnu, – à ma propre ignorance de moi-même ! » (MT, 47). Ainsi la forme narrative permettrait-elle à Valéry d'outrepasser en quelque sorte une impossibilité ontologique. Mais cette dynamique n'en reste pas moins liée à cette incapacité substantielle, et complice de ce drame vécu par les trois personnages : « tout le désordre de nos connaissances et de nos puissances nous entoure. Ce qui est souvenir, possible, imaginable, calculable, toutes les combinaisons de notre esprit, à tous les degrés de la probabilité, à tous les états de la précision nous assiègent »²²⁶. Comment se traduisent ces hésitations au niveau de la représentation et de la pensée de la réalité ?

3. équivocité et renversement des valeurs – Si nous voulions résumer l'effet de ces ruses et impuissances de la raison sur l'appréhension des choses, nous dirions : rien, jamais, n'est acquis ni figé ; tout est double, équivoque, nuancé – et c'est sans doute le fondement de

²²⁶ P. Valéry, « Au sujet d'*Eurêka* », *Variété I*, op.cit, p.117.

l'art romanesque. Souvent, en effet, Palomar remarque cette duplicité des perceptions que nous avons de la réalité, où « les barques blanches à contre-jour deviennent noires » (P, 21), où « ce qui lui avait paru jusque là comme une immensité tranquille et vide se révèle tout entier parcouru de présences très rapides et légères » (P, 81). L'analyse ontologique du réel avait mis en évidence la multiplicité et la labilité de ses éléments, mais ici c'est la faculté perceptive qui ajoute une difficulté de fond. Calvino en appelle, dans *La Journée d'un scrutateur*, à ce « vieux scepticisme italien qui est sens du relatif »²²⁷, et c'est peut-être là, en effet, que la raison elle-même joue avec les insuffisantes clartés de l'être.

Chez Musil, le renversement des valeurs peut en partie s'expliquer en vertu de l'influence de la pensée nietzschéenne. La « nature ambiguë de la vie » (HSQ II, 507), qui se manifeste par une réunion constante des contraires – « une organisation absolument inextricable et peut-être profondément nécessaire, estime Ulrich, combine les plus nobles efforts humains avec la production de leur contraire » – compromet ainsi sérieusement l'entreprise de classification des savoirs. En effet, si « le meurtre et la maladie », par exemple, peuvent « avoir une valeur de libération pour l'esprit bourgeois » (HSQ II, 616), outre la provocation sous-jacente, il devient délicat de ranger telle ou telle notion dans une case fixe et bien délimitée. L'« ambiguïté du langage » (HSQ II, 517) – qu'est-ce qu'un homme « génial », qu'est-ce que l'« idiotie » officielle ?... – ne vient que renforcer le flou conceptuel.

L'équivoque, le plurivoque, apparaissent cependant peu dans le récit de Valéry, et nous le comprenons aisément au vu de sa lutte acharnée contre le vague ; Teste les rejette profondément, tentant de nettoyer la langue et les opérations mentales de leurs imperfections. Mais certains doutes subsistent, ainsi qu'en témoigne cette formule extraite du *Log-Book* : « je ne sais pas ce qu'est la conscience d'un sot, mais celle d'un homme d'esprit est pleine de sottises » (MT, 60). L'ignorance semble invoquée ici comme une sorte de justification prétexte. Pourtant, la question de la bêtise surgit dans d'autres textes de l'auteur, venant alors illustrer cette instabilité profonde : « qu'est-ce qu'un sot ?, se demande Valéry. – Peut-être ce n'est qu'un esprit peu exigeant, qui se contente de peu. Un sot serait-il un sage ? » (CE II, 873). La perversion est complète : elle remet en cause la solidité de la puissance intellectuelle.

Il s'agit de prendre conscience du danger que représentent ici les soupçons pesant sur l'instrument rationnel. Si les pensées d'Ulrich « les plus sérieuses et les plus authentiques », comme le dit M. Blanchot, sont transformées en jouets « pitoyables et risibles »²²⁸ dans les

²²⁷ I. Calvino, *La Journée d'un scrutateur*, op.cit., p.15.

²²⁸ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit, p.189.

moins des autres personnages, cela signifie que la vérité de l'être est à ce point fragile que la chercher pourrait s'avérer inutile – et la mission épistémique du roman, caduque. Ainsi le raisonnement d'Hagauer au sujet du comportement d'Agathe apparaît-il stérile et incorrect, et la rigueur d'analyse, absurde, alors même qu'à ce moment-là, « Agathe cess[e] d'être pour lui un cas personnel auquel on ne pouvait accéder par une méthode générale » (HSQ II, Ch.29). N'est-ce pas là ce que prône Ulrich, la déparcicularisation des problèmes et des réalités ? De manière plus appuyée encore, le personnage de Lindner serait une sorte de double déformé de la pensée d'Ulrich : il combat la « surestimation de la personne », considérée comme une superstition moderne », s'insurge contre la « culture de la personnalité », et conseille à Agathe de « vivre sa vie jusqu'au bout, [d']affirmer la vie » (HSQ II, 358). Que faut-il en conclure ?

Que le visage du vrai est difficilement cernable et exprimable. Evidemment, Lindner et Ulrich ne disent pas du tout la même chose, mais une perception extérieure et rapide de leurs discours pourrait en dégager les similitudes (le premier déplore un phénomène social pour revendiquer un hygiénisme de fonctionnaire pointilleux, le second parle d'un fait métaphysique, et aspire finalement à une vie qui redonnerait sens à la personne). Le langage et la réalité, par leurs complexités, ne semblent donc pas empêcher les faux-semblants et les jugements imprécis.

Enfin, selon Valéry, c'est l'esprit même, encore une fois, qui, par nature, renverse tout, pouvant tout : « il est à la fois ce qui devance et ce qui retarde, ce qui construit et ce qui détruit, ce qui est hasard et ce qui calcule »²²⁹. Cette plurivalence de l'activité mentale fait peser une menace sans doute plus importante que toutes les autres, à savoir, qu'à force d'ordonner, de classer, de clarifier, elle fige, corrompt et trahisse un jour les imperfections réelles : « l'ordre extrême, qui est l'automatisme, serait sa perte », écrit-il à propos de l'esprit. C'est là ce qui guette un usage survalorisé de la raison, et c'est là ce que les trois auteurs ne peuvent pas se permettre.

Entre incertitudes de la pensée et possibilité compromise d'une connaissance totale, les personnages avancent finalement sur un chemin difficile et menacé d'impasses. Comme le dit Musil dans son *Journal*, « le pouvoir de clarification est grand, mais les facteurs de confusion de cèdent qu'isolément » (Jx II, 444). Les ruses de l'esprit sont multiples, parfois néfastes, et parfois volontairement employées par les personnages pour pallier les insuffisances des opérations mentales. La stérilité de la pensée n'est cependant pas annoncée,

²²⁹ P. Valéry, « La Crise de l'esprit », *Variété I, op.cit.*, p.34, également pour la citation suivante.

loin de là. Il s'agit de prendre conscience de ses failles pour en user sans en être abusé, et de s'ouvrir à d'autres instruments que le rationnel et l'objectif, pour découvrir d'autres aspects de la réalité et d'autres ordonnancements pertinents.

B. De l'enquête à la conquête

Outre les aléas de la machine intellectuelle, une menace supplémentaire subsiste : celle de la subjectivité, qui peut creuser le fossé entre le sujet connaissant et la chose connaissable, et en particulier, celle de notre corporéité et des sensations instantanées qui sont l'accès premier au monde. Comme le remarque Ulrich, « toutes les pensées proviennent des articulations, des muscles, des glandes, des yeux, des oreilles et des confuses impressions d'ensemble que le sac de chair dont elles font partie éprouve à son propre sujet » (HSQ I, 513). Malgré leur volonté de neutralité à l'égard du réel et de leur propre personne, il semble que les personnages ne soient pas totalement capables de faire abstraction de leur moi. Dit autrement, la mission épistémique du roman, telles qu'elle est soutenue par Valéry, Calvino et Musil, prend ici en considération les difficultés liées à l'individualité des créatures.

Si l'« on peut se défaire d'une autorité d'origine extérieure, écrit l'auteur de *Monsieur Teste*, dénouer tous les nœuds, cisailer tous les fils étrangers », comme l'ont fait peu à peu les personnages, il demeure cependant « presque impossible de se défaire d'habitudes d'esprit qui sont renforcées par l'expérience » (CE II, 253). Dans le cas de Valéry, la question est prégnante, puisqu'il explique dans sa *Préface* qu'il rédigea son texte « au temps d'une jeunesse à demi littéraire, à demi sauvage ou...intérieure » (MT, 7). Comment dépasser les vues dépendant d'une certaine perception ? Et ne faut-il pas les intégrer à l'acte d'une écriture cherchant la connaissance totale ? Les trois personnages semblent simultanément projetés dans une dynamique plus ou moins appuyée de conquête de soi, où le non-rationnel vient teinter leurs démarches d'une coloration étrangement personnelle, à tout le moins, détournée de l'objectivité pure.

1. subjectivité et modification du réel – « L'œil, écrit Valéry, a sa compréhension propre » (CE II, 427). Cette idée, partagée par les trois auteurs, semble s'expliquer par deux raisons : la perception du réel se fait à partir d'un certain point d'observation, et dépend également d'un certain état d'esprit du personnage, susceptible de modifier les objets qu'il regarde, et de mettre à mal, par ailleurs, les défis subsumés de la généralité et de la totalité. Ainsi, comme le dit Ulrich, « dans toutes nos expériences et nos recherches, la réalité ne se

montre jamais à nous qu'à travers un verre qui, tout en laissant passer le regard, reflète aussi celui qui la regarde » (HSQ II, 574). Par exemple, la servante de Diotime, Rachel, a « sous les yeux du réel, mais non tel qu'il est réellement », parce que « la vie, vue à travers une imagination et un trou de serrure », prend alors des « proportions fabuleuses, inquiétantes » (HSQ I, 228). Le projet d'une appréhension complète et infaillible des choses peut apparaître compromis. Connaître, ce serait donc, selon C.E. Gadda que cite Calvino, « insérer quelque chose dans le réel », et ainsi « déformer le réel » (LA, 173) ; ce serait se débrouiller entre le désir d'une « exactitude rationnelle », et le danger pressant d'une « déformation frénétique » du donné. Et pour l'auteur de *Palomar*, Musil est un de ces écrivains qui, par l'intermédiaire des aspirations de son personnage, exprime le mieux cette tension entre l'exactitude mathématique et l'approximation des événements humains » (LA, 174). A dire vrai, le personnage de Calvino n'est pas en reste, se situant peut-être même plus directement dans le champ créé par ces deux forces antagonistes.

En effet, les problèmes que rencontre Palomar au sujet de la partialité du point de vue sont omniprésents. Dès la première section, cherchant à étudier une vague, il note que « la difficulté est d'[en] fixer les limites, car, s'il considère par exemple comme le côté le plus distant de lui la ligne relevée d'une vague qui avance, cette ligne, s'approchant de lui et s'élevant, cache à ses yeux tout ce qui se trouve derrière ; et voilà que l'espace examiné, alors, se renverse en même temps qu'il s'aplatit » (P, 14). Le résultat est catastrophique : « le dessin global sort [...] fragmenté » (P, 15). Le récit de Calvino, d'une certaine manière, se construit sur cette volonté d'amoindrir l'influence du moi sur l'acte de la connaissance (et non plus en termes ontologiques). Ainsi, dans la contemplation des planètes, par exemple, Palomar « cherche en vain à fuir la subjectivité en s'abritant parmi les corps célestes » (P, 54). En vain ? La question reste ouverte en vertu des multiples tentatives différentes du personnage.

En tout cas, le problème posé par la subjectivité est celui de la fiabilité des impressions sensibles : cette « méfiance vis-à-vis de nos sens » (P, 55) doit-elle être renforcée ou combattue ? Serions-nous voués à être « prisonniers d'une machinerie dont on ne sait pas comment elle fonctionne, sujette [...] à se déchaîner en des automatismes sans contrôle » (P, 33) ? La tentation idéaliste (au sens kantien), poussée à sa plus extrême expression – à savoir, que nous ne pouvons rien connaître parce que nous ne pouvons nous fier à nos fonctionnements mentaux – est ainsi débattue par Palomar à partir de l'expérience de l'épée de soleil (P, 21-27) : « tout cela n'a son lieu ni sur la mer ni au soleil, pense-t-il, mais dans ma tête [...]. Je suis en train de nager dans mon esprit. [...] C'est là mon élément, le seul que je

puisse en quelque sorte connaître », parce que « les illusions des sens et de l'esprit nous emprisonnent tous également ». Même si la tendance anti-réaliste se trouve éprouvée dans le récit de Calvino, ce ne semble pas être l'option choisie par Palomar ; elle n'en reste pas moins un danger à affronter en face pour une connaissance correcte du réel.

L'influence néfaste des sens est une idée que Teste expose également dans son *Log-Book* : « il y a des personnages, écrit-il, qui sentent que leurs sens les séparent du réel, de l'être. Ce sens en eux infecte leurs autres sens » (MT, 60). Notons au passage que, pour Teste, une personne est d'abord un personnage, comme si réel et fictif se rejoignaient sans distinction. En tout cas, il s'agit bien ici de débarrasser la perception de ses impressions corporelles gênantes, de tout ce qui gauchit la pureté de l'analyse. Car l'« enthousiasme » du narrateur, dans *La Soirée*, lui « gâte » le jugement qu'il porte sur Teste (MT, 22), de même que « la fatigue, le silence [...], les cigares amers, l'abandon nocturne », semblent « atteindre » (MT, 30) la rigueur d'esprit du personnage valéryen.

Le thème de la subjectivité chez Musil se déploie d'une manière un peu différente : la notion pourrait en effet être considérée comme positive, en renvoyant à l'affectif et à l'irrationnel ; autrement dit, elle n'est pas nécessairement opposée à l'objectivité : « le contraire de l'objectivité est la prépondérance du moi ou des objets, mais non la subjectivité »²³⁰, estime en effet l'écrivain. Il reprend alors l'idée selon laquelle ce qui nuit à l'utopie de l'exactitude est bien le personnel et le matériel, et non le sentiment. En fait, parce qu'il existe une sorte d'enveloppe affective du concept, et une part intellectuelle au sentiment, la subjectivité en tant qu'expression de notre état intérieur serait peut-être même indispensable pour connaître.

Ulrich représente donc l'alliance, l'interpénétration de deux modes de pensées complémentaires – et pourtant difficile à concilier : « dans tout cerveau, explique-t-il à ce propos, outre la pensée logique avec son sens strict et élémentaire de l'ordre qui est le reflet des structures extérieures, se manifeste une pensée affective dont la logique, si l'on peut encore parler ici de logique, correspond aux particularités des sentiments, des passions, des humeurs » (HSQ II, 228). L'histoire entre le frère et la sœur pourrait ainsi être interprétée comme la tentative de réunir ces deux modalités de la pensée : il ne s'agit pas, en d'autres termes, de laisser de côté ce « monde de la subjectivité, c'est-à-dire de l'arbitraire, de la croyance, du goût, des pressentiments, des préjugés, et de toutes les incertitudes envers

²³⁰ R. Musil, « L'Homme allemand », in *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit, p.127.

lesquelles on se comporte comme on peut, selon un code privé », pour ne célébrer que celui « des objets et des sensations sûres à leur propos, des jugements, [...] des pensées ou des volontés reconnues » (HSQ II, 824). Teste a choisi celui-ci, Palomar oscille désespérément entre les deux, Ulrich décide de les vivre simultanément. Les sentiments éprouvés peuvent devenir, dans cette optique, un instrument cognitif irremplaçable – l’utopie de l’« autre état » en sera l’illustration systématique. Là où la subjectivité, donc, semble s’ériger en obstacle à la connaissance et à l’organisation de la réalité, ce serait plutôt en tant qu’hypertrophie du moi, capable de transformer profondément les objets en question, et non pas en tant que voie d’accès à ce qui échappe aux lois de la raison.

2. L’« impasse de Narcisse » chez Valéry – Une réflexion d’Ulrich concernant notre rapport à la lecture – et, par écho, à l’écriture et à notre mode de pensée – pourrait éclairer sous un certain jour l’entreprise testienne, à savoir que, dans notre jeunesse, nous lisons davantage pour *nous* connaître que pour connaître : « l’homme jeune, affirme ainsi le personnage, n’écoute que d’une oreille distraite la voix des livres qui forment son destin : déjà il se sauve pour élever sa propre voix ! Il ne cherche pas la vérité, il *se* cherche » (HSQ II, 635). Ulrich ne s’exclut nullement de cette tendance, mais semble avoir mûri et en être au moment où « la disposition des sentiments cristallise, [où] l’intelligence devient cet outil extraordinairement solide, ferme, incassable que nous connaissons quand nous ne nous laissons pas influencer par aucune espèce de sentiment » (HSQ II, 824) – il franchit une nouvelle étape dans les relations qu’il nouera avec Agathe. Qu’en est-il de Teste, et de l’état d’esprit de Valéry lorsqu’il rédige son texte ? L’égocentrisme n’apparaît-il pas néfaste pour le défi de connaissance à relever ?

Dans la *Préface*, la récurrence des pronoms « je », « moi », « mien » peuvent refléter en premier lieu l’importance que Valéry accorde à ses propres capacités, aspirations et moyens, expliquant qu’il conçut *Monsieur Teste* « pendant une ère d’ivresse de [s]a volonté et parmi d’étranges excès de conscience de soi » (MT, 7). J.P. Chopin exploite ainsi le thème de Narcisse pour rendre compte de la position du jeune Valéry : la maladie de Narcisse, c’est « celle d’un monde qui s’abîme dans son propre reflet, sa propre pensée, sa propre conscience »²³¹, c’est celle d’une crise littéraire et métaphysique où l’écrivain est enfermé dans ses propres expériences et, se heurtant à un langage qui ne reflète plus ce qu’il veut dire, emploie alors une langue abstraite, hermétique, presque privée. L’excès d’introspection

²³¹ J.P. Chopin, *Valéry, l’espoir dans la crise*, op.cit., p.35, 70 et 51 pour les suivantes.

entraînerait donc une sorte de « péché d'immodestie », une conscience narcissique se révélant circulaire, car « gît en elle le danger de l'esprit pur, autarcique, idolâtre, logistique », en un mot, orgueilleux. La vanité de Teste pourrait se retourner en vacuité, par le surmenage d'une pensée tournant sur elle-même et refusant coûte que coûte toute influence d'autrui : « autrui que j'aime faible, écrit-il ; que fort, j'adore et bois ; – je te préfère intelligent et passif... à moins que, rareté, et jusqu'à ce que, peut-être – un autre *Même* paraisse – une réponse précise... » (MT, 68). Le personnage valéryen semble plongé dans une quête de son propre soi dans l'autre, tel Narcisse transformé en Pensée, et cherchant son propre reflet, trouvant « un monsieur dans le miroir » (C.II, 308), confondant toute chose dans sa propre substance.

Ce que J.P. Chopin appelle alors l'« impasse de Narcisse »²³², c'est bien cette tendance paradoxale liée au vertige de l'autre : on ne peut s'imiter soi-même, ni imiter l'autre inimitable, on refuse de l'imiter tout en voulant lui ressembler, qu'il nous ressemble, autrement dit, unifier en faisant disparaître les différences particulières. Teste avoue en effet à son ami cette tension insolvable : « autrefois, – il y a bien vingt ans, explique-t-il, – toute chose au-dessus de l'ordinaire accomplie par un autre homme m'était une défaite personnelle. Dans le passé, je ne voyais qu'idées volées à moi ! Quelle bêtise !... Dire que notre propre image ne nous est pas indifférente ! Dans les combats imaginaires, nous la traitons *trop bien* ou *trop mal* !... » (MT, 28). L'idée d'Ulrich sur l'acte de lecture comme conquête de soi prend tout son sens ; Teste semble dire qu'il a désormais dépassé cette dynamique *autocentrique*, mais il est possible qu'il l'ait plutôt refondée en une toute-puissance suffisante de son propre esprit : il est « le maître de sa pensée » (MT, 21), capable par là-même de mettre à sa juste place l'image de son moi – la fiction de son identité. La conception moderne du moi peut trouver son origine dans cette déconstruction du caractère acquis de la personne par un acte réflexif prolongé : il s'agit de comprendre effectivement que « nous ne connaissons de nous-mêmes que celui que les circonstances nous ont donné à connaître [...]. Le reste est induction, probabilité » (CE II, 503). Par conséquent, la conscience narcissique se doit de tirer à elle toutes les *données* du soi – du moi – et, jouant sur ce matériau, de rétablir en quelque sorte la balance identitaire.

Dans la *Lettre d'un ami*, le narrateur met au jour tout l'enjeu que constitue la gestion de l'image tenace et obsédante que nous avons de nous-mêmes, capable de provoquer cette « sorte d'indécence de l'esprit et de l'entendement »²³³, à se croire omnipotent et

²³² *Ibid.*, p.54.

²³³ *Ibid.*, p.21.

irremplaçable : « il me semble, écrit le narrateur-Valéry, que chaque mortel possède tout auprès du centre de sa machine, et en belle place parmi les instruments de la navigation de sa vie, un petit appareil d'une sensibilité incroyable qui lui marque l'état de l'amour de soi. On y lit que l'on s'admire, que l'on s'adore, que l'on se fait horreur, que l'on se raye de l'existence ; et quelque vivant index, qui tremble sur le cadran secret, hésite terriblement prestement entre le zéro d'être une bête et le maximum d'être un dieu » (MT, 84). L'incertitude identitaire prend donc la forme d'une menace possible ; l'amour propre étant « le jouet du premier venu », il est susceptible de renverser le processus de l'enquête sur le monde en conquête de soi, pris entre le désir d'affirmer « *il n'y a que moi* » et, le besoin de nier ce « *oui mais il y a un tel* ».

Sur le plan narratologique, la place de l'écrivain devient une problématique interne au récit, où « l'auteur choisit dans son discours, [...] et ce qu'il voudrait être choisi dans ce qu'il est » (CE II, 479). Nombre de critiques initient la transformation du Je narrateur en double de l'écrivain à partir de la modernité dont *Monsieur Teste* est l'un des premiers témoins ; il semble, de manière plus nuancée, qu'il s'agisse plutôt d'une tendance, d'une inclination dramatique du récit valéryen, que d'une déclaration pure. L'absoluité du personnage de Teste, dans son absence de retenue, de modestie, ses difficultés (ou son refus strict) à se lier, rend effectivement concevable l'idée d'une objectivité trompeuse, tronquée ; mais en même temps, malgré cela, il ne peut passer pour la représentation d'un « moi égocentrique et mégalomane » (P, 91), au vu de la conception littéraire de Valéry contre l'expression d'un Self particulier, et surtout parce que le narcissisme d'un moi dépersonnalisé ne peut être que tout relatif !

Monsieur Teste représenterait peut-être l'idéal d'une position esquissée par Palomar comme étant l'une des voies de compréhension du monde, à savoir qu'« avant de se mettre à observer les autres, il est nécessaire de bien savoir qui l'on est. La connaissance du prochain a ceci de particulier : elle passe nécessairement par la connaissance de soi-même » (P, 153). L'impasse de Narcisse, dans le contexte général d'un désir d'exactitude et de neutralité, reviendrait finalement à être l'expression d'un va-et-vient épistémique sans cesse renouvelé, entre autrui et moi-même, puis le moi et le soi, d'une spirale nécessaire mais risquée où la volonté de connaître pourrait être toute entière happée par la volonté de *se reconnaître*.

3. la question de l'amour et des sentiments – Il peut paraître surprenant de croiser cette question dans les trois récits, eu égard à l'accent rationaliste et objectif dominant. En fait, elle semble bien liée à celle de la connaissance, selon un « rapport problématique » (HSQ

II, 549), certes, mais réel et fécond. Palomar en soulève explicitement quelques aspects dans sa méditation au sujet de l'accouplement des tortues (P, 31-33) ; mais dans ce cas l'éros est plus considéré comme un objet à étudier qu'un instrument de connaissance. En revanche, l'intérêt que porte le personnage aux émotions, dans le but d'apprendre quelque chose, est exprimé par son désir d'être élu ou choisi par les objets : que ce soit les fromages, les planètes ou les aliments du magasin gastronomique, il s'agit à chaque fois d'une volonté de tisser un lien intime, étroit, inoubliable, essentiel avec les choses, de s'en faire *reconnaître*. Ici, le domaine de l'irrationnel (pimenté d'absurde) est atteint. L'enquête se teinte d'une coloration personnelle, quasi mystique, au sens d'une mise en ordre unique du monde avec le personnage de Calvino, son ressenti, peut-être même ses attentes.

L'amour, dans le récit de Valéry, est discuté par la femme de Teste, dans le rapport qu'elle entretient avec son mari :

« Je ne puis dire que je sois aimée, explique-t-elle. Sachez que ce mot d'amour si incertain dans son sens ordinaire et qui hésite entre bien des images différentes, ne vaut plus rien du tout s'il s'agit des rapports du cœur de mon époux avec ma personne. C'est un trésor scellé dans sa tête, et je ne sais s'il a un cœur. Sais-je seulement s'il me distingue, s'il m'aime ou s'il m'étudie ? Ou s'il s'étudie au moyen de moi ? [...] En résumé, je me sens être dans ses mains, entre ses pensées, comme un objet qui tantôt lui est le plus familier, tantôt le plus étrange du monde, selon le genre de son regard variable qui s'y adapte » (MT, 46).

Outre les échos avec l'épisode précédent la nuit de Gênes dans la vie de Valéry, sur le plan abstrait, l'acte d'aimer et l'acte de connaître sont ainsi mis en parallèle, en même temps que d'être distingués. Il subsiste même un doute sur le fait de savoir si Teste a réellement un cœur – pour un vivant sans entrailles, la question reste effectivement ouverte ! En tout cas, il est intéressant de remarquer que Valéry a choisi d'imaginer une relation amoureuse à son personnage, par ailleurs lui-même muet à ce propos.

Quelle en est la raison ? Est-ce dans le but d'interdire justement à Teste, « homme toujours debout sur le cap Pensée » (MT, 62), toute intimité avec l'irrationnel ? Ou dans celui d'ouvrir justement, subrepticement, une voie alternative au désir de compréhension du monde, à la volonté de donner sens ? En effet, lorsque Emilie Teste critique le sentiment amoureux en jeu dans les couples ordinaires, est entrevue une certaine fonction épistémique de l'amour : « qu'est-ce que leur amour qui se ressemble et se répète, qui a perdu depuis longtemps tout ce qui tient de la surprise, de l'inconnu, de l'impossible, tout ce qui fait que les moindres effleurements sont chargés de sens, de risques et de puissance, [...] et qu'enfin toutes les choses sont plus belles, plus significatives, – plus lumineuses ou plus sinistres, –

plus remarquables ou plus vaines, – selon le seul pressentiment de ce qui se passe dans une personne changeante qui nous est devenue mystérieusement essentielle » (MT, 42). Si Teste reste bien différent de sa femme, il n'en demeure pas moins que le récit valéryen – cette *narration de l'intellect pur* – propose cette positivité du sentiment en tant que don de sens et critère d'ordonnement correct des réalités. Faut-il y lire une suite d'antiphrases ? Valéry aurait-il créé le personnage d'Emilie Teste pour s'en moquer totalement ? Difficile de trancher ; en tout cas, la connaissance et l'amour, ces « deux terribles anges : *noûs* et *eros* » (Œ II, 466), sont capables de se croiser, pour se nourrir mutuellement. Dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry va même jusqu'à dire qu'« en réalité, il n'y a que la sensibilité qui nous intéresse »²³⁴, la faisant alors fusionner avec l'intelligence.

L'histoire tendancieusement incestueuse entre Ulrich et Agathe, à laquelle Musil donne la part belle dans son roman (tout le second tome), semble être l'expression paradigmatique d'un effacement de cette « distinction scolaire » entre la connaissance et l'amour. L'auteur précise cependant que la vérité « se dissout dans l'amour » (HSQ II, 606), autrement dit, que ces deux notions sont liées de manière problématique. Sans doute cette tension parcourt-elle en effet toute la dynamique narrative, lui donnant son impulsion, créant même, en quelque sorte, les intrigues et le fil continu du récit. Une relecture de tout le roman sous l'angle de l'amour est même esquissée par Musil, faisant de Stumm un « spécialiste déçu de l'amour », de Diotime, sa « théoricienne », entourée de « manuels d'amour », de Bonadea, une des maîtresses d'Ulrich, la « praticienne de l'amour » (HSQ II, 686), et de l'homme sans qualités ? Ni plus ni moins qu'un « chevalier de l'Amour » (HSQ II, 607) ! Musil choisit donc, à côté de l'esprit, d'instituer le sentiment en objet romanesque, incarné par ses personnages.

S'avance donc une seconde ligne narrative, parallèlement à celle de la Raison. Ulrich, en effet, ne « concevait ni une 'vie de chercheur', ni une vie 'à la lumière de la science', mais une 'quête du sentiment', analogue à la quête de la vérité, sauf qu'il ne s'agissait pas de vérité » (HSQ II, 440). Tenu par un « désir d'amour, de tendresse et de paisibles campagnes intérieures » (HSQ II, 606), aspirant profondément à un état « qui se distingue jusque dans les moindres atomes du corps de la misère du non-amour », le personnage de Musil remet en cause l'unicité de la seule « violence froide et brutale de la raison critique » (HSQ I, VII).

²³⁴ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op.cit.*, p.78, également pour la suivante.

C'est le personnage d'Agathe qui cristallise ainsi les désirs charnels et déraisonnés de cette homme pourtant si désincarné.

En effet, d'une manière plus centrale et percutante que chez Valéry, avec Emilie Teste, nous pourrions nous demander pourquoi Musil a choisi d'accorder une telle importance au personnage d'Agathe, et à la relation qui s'instaure entre Ulrich et elle. Les deux personnages eux-mêmes proposent des hypothèses : « c'est le dédoublement de notre nature dans la nature opposée, comme d'un corps et son ombre [qui est le corps et qui est l'ombre ?]. Je suis homme, tu es femme. On prétend que tout être porte en soi, double plus ou moins refoulé, le contraire de chacune de ses qualités » (HSQ II, 327-328) ; ce sont les « deux pôles » d'une même chose qui, à l'instar de ce que nous apprend le mythe d'Eros, sont motivés par « un désir de rapprochement, un instinct de possession », et évoluent ainsi dans ce « monde insensé de tensions, d'inhibitions, de convulsions et d'aberrations » (HSQ II, 326). Agathe serait comme la représentation de la part *sentimentale*, Ulrich, celle de la part *rationnelle* ; Agathe, l'élan subit et non maîtrisé de la vie, Ulrich, son observation lente et rigoureuse ; Agathe, l'intériorité, Ulrich, la neutralité. Finalement, la sœur, ayant pour rôle de « rétablir la conversation dans sa chair » (HSQ II, 500), apparaît peu à peu comme l'objet ultime de l'enquête et de la conquête d'Ulrich, de la vérité, du sentiment, et de lui-même tout à la fois.

C'est peu dire si le couple est essentiel à la dynamique tant narrative qu'épistémique du récit de Musil. En 1923, l'auteur publie un poème, « Isis et Osiris », dont il dira plus tard qu'il contient *in nucleo* son roman. Et effectivement, ce thème mythique de l'inceste, prenant le pas sur l'intrigue de l'Action Parallèle notamment, met en jeu les figures du double de soi, d'un soi extériorisant une dimension occultée de nous-mêmes, comme c'est le cas entre Agathe et Ulrich (leur apparition en miroir, tous deux en habits de pierrots, en est une préfiguration) : la sœur jumelle, explique Musil dans son Interview de 1926, est « biologiquement très rare, mais elle vit en chacun de nous sous forme d'utopie de l'esprit, d'idée manifestée de nous-mêmes » ; cela provoque en partie ce phénomène mystique d'une réminiscence de chacun au contact de l'autre – « tout apprendre est un réapprendre » (Jx I, 478) –, d'une *reconnaissance intime* du frère et de la sœur.

Mais si, comme le clame peu à peu Ulrich, « tout dans le monde est amour » (HSQ II, 672), l'aspect transcendant de l'être étant ainsi indéniablement exprimé, il semble qu'une difficulté perdure. Car le sentiment, voie d'accès à cette réalité supérieure, gonflée de sens, suppose en général d'être vraiment vécu, personnellement ressenti, subjectivement perçu. Or l'absence de qualités (*Eigenschaftslosigkeit*) paraît aller de pair avec une *absence* de

sentiments, plutôt qu'avec un engagement de la personne. S'agit-il d'accentuer la rupture entre les deux tomes du roman, et de restituer à Ulrich des particularités et une sensibilité certaine ? A dire vrai, c'est grâce à Agathe, sans doute, que la contradiction s'amenuise : personnage plus émotif que rationnel, elle se donne, pour Ulrich, comme son « amour-propre » (*Eigenliebe*, HSQ II, 278). C'est à travers elle, effectivement, qu'Ulrich semble acquérir davantage de consistance, mais également légitimer cette connaissance intériorisée : « la plénitude de l'âme, écrit Musil, est à son comble quand on aime » (Jx I, C.11, 213). Par conséquent, encore une fois, un glissement paraît s'opérer entre une enquête extérieure et une conquête intime, tout en visant cependant toujours, nous semble-t-il, un ordre harmonieux avec le monde.

Ainsi, « le bonheur de l'écrivain, [ce serait] la pensée qui peut se muer toute en sentiment, ou le sentiment qui peut se muer tout en pensée ». Cette formule de T. Mann, extraite de *La Mort à Venise*, est citée par Musil dans son *Journal* (Jx I, C.10, 576). Sans doute exprime-t-elle cette oscillation rendue féconde par les auteurs – nettement moins travaillée par Valéry cependant – entre le champ du mental et celui du sensible. Il s'agit bien de mettre en place, chaque fois, de nouvelles grilles de lecture pour les choses de ce monde.

4. le « non-ratioïde » musilien : sensations et vécus intériorisés – Le rôle accordé à ce qui est contraire au domaine de la raison marque sans doute une des divergences les plus importantes entre Valéry et les deux autres auteurs. En effet, si l'auteur de *Monsieur Teste* peut se montrer favorable à une certaine sensibilité humaine, comme nous l'avons vu, il exprime pourtant, dans ce récit, une profonde réticence à l'égard des émotions : il conseille de la considérer comme « sottises, débilites, inutilités, imbécillités, imperfections – comme le mal de mer et le vertige des hauteurs, qui sont humiliants » (MT, 129). Le personnage de Valéry apparaît bien en « révolte contre la puissance inventive de l'âme sur l'esprit », ce qui n'est le cas ni de Palomar, ni d'Ulrich : l'âme, c'est-à-dire, « très exactement cela en nous qui se révolte quand nous entendons parler de séries algébriques » (HSQ I, 129), selon l'ironique formule de ce dernier, recèle une puissance de compréhension digne des instruments de la logique pure.

Dans le chapitre concernant l'histoire avec la Majoresse (HSQ I, Ch.32), Ulrich expose en effet cet étrange et direct accès à la connaissance des choses qui ne passe pas par des opérations mentales : pour certaines phrases, il a ainsi, écrit Musil, « une compréhension particulière, immédiate, ou mieux encore une familiarité qui lui permettait de sauter par-

dessus la compréhension ; [...] ces phrases lui parlaient avec un air fraternel, avec une intériorité tendre et sombre toute opposée au ton autoritaire du langage mathématique et scientifique, sans que l'on pût dire néanmoins en quoi elles consistaient ». Impossible, donc, d'en décrire les lois et le fonctionnement ; tout se passe comme si « une sorte d'intériorité unissait les êtres et supprimait l'espace, comme, dans les rêves, deux êtres peuvent se traverser sans se confondre ». La fusion parfaite, mystérieuse, pourrait ainsi permettre la connaissance parfaite : dès l'instant où le « monde franchissait le seuil de ses yeux, le sens du monde, de l'intérieur de lui-même, battait sur ses bords en vagues silencieuses ». Entre mysticisme, communion spirituelle et processus onirique, l'intériorisation des sentiments et des perceptions semble faire advenir un type de connaissance puissant et presque irréfutable.

Nous noterons au passage que Palomar exemplifie parfois aussi cette osmose épistémique, comme par exemple avec le sentiment empathique et anthropomorphique qu'il exprime à l'égard du gorille : ainsi le personnage de Calvino « a l'impression de [le] comprendre parfaitement » (P, 106). Inversement, il demeure dans l'ignorance subite de la constellation de la Chevelure de Bérénice, parce qu'il ne « ressent pas à nouveau la palpitation éprouvée d'autres fois au moment de reconnaître cet objet si somptueux » (P, 62). Et pour cause : en cette saison, impossible de la voir. Par conséquent, l'intériorisation et le ressenti profond des phénomènes extérieurs font également partie de sa recherche, en ce sens que la « vraie connaissance » (P, 94) pourrait être ce lien unique, mais assuré avec les choses.

Avec Ulrich, l'idée d'une compréhension qui « n'est pas impersonnelle (objective), mais extrêmement personnelle, comme une harmonie entre le sujet et l'objet » est poussée à son paroxysme : comme dans l'expérience de l'« autre état », ici, « connaître, c'est reconnaître »²³⁵. Pour J.P. Cometti, cette dynamique a pour origine le lien paradoxal entre « le moi ou le souci de soi propre à la culture moderne, et l'expérience de la division », thème de la période post-romantique²³⁶. Cette division est ressentie par Ulrich comme profondément douloureuse, séparant l'âme et la raison, le sentiment et la logique, la psychologie et la science ; la structure dite « schizothymique » (selon Kretschmer) du personnage musilien en est finalement la manifestation.

Face à ce désordre provoqué par un antagonisme tragique de pôles censés être tous deux présents en l'homme, l'auteur cherche donc à rétablir leur union : les deux moitiés que nous séparons habituellement doivent être recollées, à l'instar de ce que préconise le mythe

²³⁵ R. Musil, « L'Homme allemand », in *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit, p.127.

²³⁶ J.P. Cometti, *L'Homme exact*, op.cit, p.26.

des androgynes développé par Aristophane dans le *Banquet* de Platon (189c-193e). Dans le domaine de l'abstrait, ce sont le « ratioïde », ou expérience de l'intellect, et le « non-ratioïde », expérience du sentiment, qu'il est absolument nécessaire de faire dialoguer et se côtoyer, pour le bien de l'homme, du monde et de la littérature. C'est par le roman, et en particulier à travers le personnage d'Ulrich, que Musil tente de « fonder l'empire du non-ratioïde », d'en « montrer l'étendue, l'importance » (Jx I, C.8), là où le ratioïde trouve ses lettres de noblesse dans les sciences et la philosophie notamment.

La position de Musil est sans doute plus subtile que cela, en ce sens que les deux parties devraient coexister chaque fois au sein de chaque discipline, et en l'homme. Ainsi la connaissance de l'écrivain se doit-elle d'être à la fois ratioïde (univoque) et non-ratioïde (plurivoque), afin d'éviter par-dessus tout de « réduire la complexité de la littérature et de la vie », en cherchant à échapper à une « homogénéité » trompeuse, parce que simpliste, des savoirs²³⁷. Musil, ainsi que Calvino, par la multiplication des essais et points de départ des méditations, répondent certainement à ces exigences. En revanche, Valéry semble correspondre à la définition que donne Musil du contraire de l'écrivain, à savoir, un « homme qui dispose d'un point fixe » et qui, par là, « a l'homme rationnel sur son terrain ratioïde »²³⁸. Ce qui sauve en quelque sorte l'auteur de *Monsieur Teste*, ce peut être ce sens du possible qui empêche comme par nature les idées fixes d'être sclérosantes.

Car l'important, en somme, demeure cette attention renouvelée à l'égard de toutes les dimensions possibles de la vie : le perspectivisme bipolaire de Musil (l'intellect et le sentiment font l'esprit) en est une illustration parmi d'autres, néanmoins essentielle pour comprendre certains thèmes développés dans son roman. L'amour et l'extase, la folie de Clarisse, l'idéalisme sentimentale de Diotime, représentent ainsi la tendance non-ratioïde du récit musilien. Pas de méprise cependant : l'exploration de la subjectivité se conjugue chez cet écrivain avec une confiance accrue dans les potentialités de la pensée objective – c'est là son originalité, selon J.P. Cometti, par rapport à Kafka ou Proust, écrivains de l'intériorité et de la psychologie des personnages. Musil reste bien un moderne, au sens de Kundera, c'est-à-dire « antilyrique, antiromantique, sceptique, critique » (MK, 165). Le non-ratioïde, instrument de connaissance privilégié pour la matière même du réel, n'est efficient qu'associé, toujours, au ratioïde.

²³⁷ R. Musil, *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit, p.79.

²³⁸ R. Musil, *Ibid.*, p.85 ; Musil ajoute que l'écrivain est celui « de qui l'âme réagit infiniment plus aux motifs impondérables qu'aux motifs de poids ». Le caractère impalpable et immatériel du sentiment est encore une fois supposé fondamental pour l'exercice d'écriture littéraire.

Palomar pourrait dire avec Ulrich, au terme de cette étude sur les aléas plus personnels de la pensée : « je ne pense donc pas voir la vérité, mais ce que j'éprouve n'est pas absolument subjectif non plus, par mille chemins cela tend à la vérité » (HSQ II, 647). La conquête de soi peut donc apparaître comme un élément constitutif de la connaissance du monde, si elle ne tombe pas dans la circularité d'une *autocontemplation* excessive. Le narcissisme de Teste, et peut-être même ce sentiment d'*Eigenliebe* qu'Ulrich éprouve au contact de sa sœur, pourraient apparaître comme des déviations menaçantes face à cette exigence de neutralité que requièrent la compréhension et la structuration du réel. A moins que, suivant la définition calvinienne de la subjectivité, ce ne soit « pas un ailleurs », mais « simplement » l'idée que « le vécu est la totalité du monde »²³⁹, puisque tout passe par la perception et l'expérience des personnages.

A l'évidence, ce sont eux qui doivent intégrer les sentiments et sensations à la dynamique épistémique. Comme le dit Ulrich, « si je cède à mon aversion, je sors du cercle de la signification » (HSQ II, 644), et il en serait de même dans le cas d'une passion non-maîtrisée : le don de sens relève d'une subtile balance entre la raison et le non-ratioïde. Ainsi apparaissent dans le roman des puissances alternatives au tout mental (ou au tout senti) qui peuvent faire émerger un ordre respectueux des mystères et incertitudes profondes qui traversent notre représentation du monde.

C. Des mystères insolubles ou volontairement irrésolus

Un « pèlerinage à travers le chaos » (Jx I, C.8), tel est l'itinéraire du personnage de Musil, rejoint, nous semble-t-il, par Teste et Palomar. Si la raison ne parvient pas, seule, à orienter leurs pas, ils s'appuient alors sur d'autres piliers pour tenter d'organiser respectueusement le divers. Calvino se fait le défenseur de l'imagination, cette faculté capable de rendre compte des « visions polymorphes » (LA, 159) naissant du contact avec la réalité. Musil, en revanche, estimant que « mystique et rationalité sont les deux pôles de [son] époque »²⁴⁰, construit et éprouve l'utopie de l'« autre état », bannissant la réalité concrète, la transfigurant, la faisant vibrer dans l'âme d'Ulrich et d'Agathe. Car c'est bien l'âme, ce mystère que nous ne pouvons approcher « que si l'on admet que se fasse de plus en plus sensible dans la vie un quelque chose » (HSQ II, 231) échappant au langage ordinaire et à l'entendement, qui guide l'ascension spirituelle du frère et de la sœur, vers la connaissance

²³⁹ I. Calvino, « Situation de 1978 », *Ermite à Paris*, *op.cit.*, p.107.

²⁴⁰ R. Musil, *Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, p.94.

vraie, vers ce fameux « règne millénaire » : une « expression claire au monde, presque tangible, où la raison n’y pouvait entrer » (HSQ II, 562).

D’une certaine manière, les personnages incarnent le désir des auteurs de dépasser les vues ratiocinantes pures, pour cette raison même que « notre esprit ne serait rien sans son désordre, – mais borné » (CE II, 898). Ces enquêteurs cherchent toujours à comprendre les choses, mais semblent portés à croire que ce bouillonnant intellect suppose d’autres voies d’expression. Comme le note Musil, il s’agit donc de « réexercer l’art de s’élever au-dessus de la science » (HSQ II, 192) afin de pouvoir, toutes clés en mains, jouer plus subtilement avec les voies impénétrables de l’univers.

1. la vraie mystique de Valéry – Avant d’étudier la position de Valéry, notons seulement que le récit de Calvino ne semble pas présenter d’idées proprement mystiques, si ce n’est, peut-être, dans la section « La pantoufle dépareillée » (P, 127-128) : Palomar y développe une pensée irrationnelle, croyant que le rapport qui le lie à son « compagnon de malheur » est « plus concret et plus clair qu’une grande partie des relations qui s’établissent entre humains », bien qu’il sache pertinemment qu’ils « ne se rencontreront[t] jamais ». Sans doute le déni du privilège en faveur de la réalité effective peut expliquer ce sentiment ; Palomar accède cependant ici à une dimension qui n’est plus seulement de l’ordre du rationnel, et qui tend à une sorte de communion transcendante. En ce sens, nous pourrions dire que certaines aspirations du personnage de Calvino sont fondées sur des vues mystiques, mais qui apparaissent néanmoins plus légères que celles développées par Valéry.

En effet, quoique essentiellement « ratioïde », Teste semble verser du côté d’un certain type de mysticisme. Sa femme le qualifie même de « mystique sans Dieu » (MT, 51). Et étrangement, nous pouvons remarquer que l’extrait du *Log-Book* commence par une « prière », dans laquelle le personnage s’adresse explicitement au « Seigneur » (MT, 59). Cette religiosité de la créature valéryenne peut étonner ; quelle serait donc la nature de ces expériences ? Elles ne se donnent pas, en tout cas, comme véritablement charnelles, quoique la souffrance de Teste pourrait nous faire penser aux états physiques de ces hommes et de ces femmes réelles qui sont en contact avec Dieu dans la religion catholique. Mais elle semble cependant davantage liée à un travail excessif de l’esprit.

Dans ses *Cahiers*, Valéry désigne Teste comme étant un « mystique et un physicien de la self-conscience » (C.I, 263). La sensibilité de Teste a donc toujours pour origine l’intellect, plus que le corps, mêlant la science à une spiritualité de l’intériorité, au mouvement

introspectif et réflexif. L'écrivain parle alors d'une « Mystique raisonnée » (C.I, 345), comme si la puissance de la pensée était telle qu'elle accédait, parfois, à des firmaments inconnus et surhumains. D. Oster met en valeur la distinction de Valéry entre une fausse et une vraie mystique : le faux mystique, écrit-il, « s'installe dans le langage pour l'affubler d'une imaginaire extranéité », tandis que le vrai, « ne s'installant nulle part, n'éprouve que la stupeur du dedans »²⁴¹. Ainsi la position de cet auteur à ce sujet a-t-elle à voir avec le traitement du langage : il ne s'agit pas de se laisser emporter par le Verbe divin, au point d'inventer l'expérience en la formulant, mais seulement de rester sensible au miracle de l'esprit lui-même.

Valéry développe en fait, selon Oster, une « mystique du fini qui naît de la fusion euphorique et dépressive de l'être et du connaître ». Teste est alors l'illustration parfaite d'une telle tension, de cette unité désirée et difficilement réalisable, de l'acte et de l'objet de connaissance. Euphorie, au moment où l'esprit et le monde semblent s'harmoniser jusqu'à se confondre. Mais dépression – et la « Fin de Monsieur Teste » en témoigne –, parce que le « voir » n'est pas « exactement l'être » (MT, 139). Teste est la conscience incarnée de cette discontinuité dommageable : « le voir a des coupures », écrit Valéry, jugeant qu'« on s'avise des coupures par les modifications survenues... qui sont révélées par un voir qui s'appelle mémoire ». L'élan est ainsi rompu chez Teste, là où, pour les mystiques *avec Dieu*, les expériences des révélations assimilent justement la vision à une connaissance une et parfaite.

L'échec qu'essuie Teste est peut-être dépassé dans le récit de Valéry intitulé *Agathe* : dans ce cas, la réalité du rêve permet l'adéquation entre l'être et le connaître, et même, l'écrire. L'auteur cherche en effet à *décrire* les opérations mentales de son personnage, tendant à révéler, instantanément, une vérité inaccessible à la conscience rationnelle. Ce qui touche aux états nocturnes (sommeil, rêve, éveil, réveil) semble rendre plus palpable, selon Valéry, ce « zéro absolu de la reconnaissance » (CE II, 721) – nous retrouverons cette idée chez Musil. Ainsi l'auteur définit-il le réveil comme une « illumination de ce qui est », un « état parfait, proche de l'altération pathologique ou de l'expérience mystique ». Le personnage de Teste, par sa toute-puissance mentale proche de l'omniscience divine, ou d'une connexion privilégiée aux vérités abstraites, acquiert ainsi une spiritualité plus sophistiquée que ce que la raison, seule, pourrait admettre.

²⁴¹ D. Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, p.61 – également pour la citation suivante.

2. l'utopie musilienne de l'« autre état » – Vécue par les deux personnages principaux du tome II de *L'Homme sans qualités*, l'autre état est, selon M. Blanchot, « le pendant mystique de la toute-confiance accordée à la Raison et à la Vérité dans le tome I »²⁴². La structure bipolaire du récit de Musil donne ainsi à cette expérience une valeur et une signification toute particulière. Parce qu'Ulrich « n'aim[e] pas l'objectivité pour elle-même » (HSQ II, 123), il semble alors se diriger vers une aventure plus charnelle et personnelle. Il estime, en outre, que « de nos jours, la plupart des esprits religieux sont à tel point contaminés par la pensée scientifique qu'ils n'osent pas examiner ce qui brûle tout au fond de leur cœur » (HSQ II, 124). Les doutes qu'il formule à l'égard de la science, pourtant distinguée pour son efficacité et sa magie, sont enfin renforcés lorsqu'il rencontre sa sœur, pour plonger ensemble dans la connaissance de ce feu intérieur.

Nous l'avons déjà remarqué, Musil compare la complicité qui existe entre Ulrich et Agathe, à celle des couples mythiques. Insistons, en ce sens que l'autre état, se dessinant progressivement, semble trouver son origine dans cette figure étrange des « jumeaux siamois » (HSQ II, 278) que développe l'auteur : « autant qu'au mythe de l'être partagé, écrit-il, nous pourrions penser à Pygmalion, à l'Hermaphrodite, à Isis et Osiris : c'est la même chose sous des formes différentes. Ce désir d'un double de l'autre sexe est aussi vieux que l'homme » (HSQ II, 285). Cette énumération a pour effet de rattacher l'histoire de ces deux êtres à une tradition ancestrale, et donc à la réactualiser, en l'interrogeant sous l'angle de la *connaissance*. Ulrich et Agathe se « proclament » donc jumeaux, c'est-à-dire, « créations symétriques d'un caprice de la nature » (HSQ II, 284). Cette symétrie, rappelant en quelque sorte l'idée de « rare complémentarité » (P, 128) présente dans la méditation de Palomar, tend à initier le mouvement d'une union nécessaire qui s'actualisera au moment de l'étreinte proprement dite.

Les sentiments qu'éprouvent l'un pour l'autre les jumeaux dépassent donc la simple affection filiale, tout en n'étant pas non plus de l'ordre de l'attraction physique : c'est un « amour impersonnel » (HSQ II, 252), au-delà des particularités, un « amour séraphique » ; ou encore, précise Musil, un « amour sans partenaire, [...] sans sexualité, [...] délivré des contre-courants des aversions sociales et sexuelles » (HSQ II, 253). L'effort de définition se heurte,

²⁴² M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit., p.195.

en plus du tabou que représente l'inceste, au caractère incomparable, inégalable et inconnu de ce lien d'une rare puissance, défiant la raison.

Mais ce que cet « amour sororal » exprime de manière sous-jacente, c'est l'idée que l'autre état suppose une dépossession totale de l'être, un abandon *du* soi perdant, au seuil des sensations pures, toute « sujétion physique » (HSQ II, 836). La dynamique de dépersonnalisation de l'individu, étudiée précédemment, se teinte ici de mysticisme : paradoxalement, la réussite de cette *expérience charnelle* dépend de la capacité des personnages à nier leur corporéité, et même leurs désirs. En effet, dans son essai « L'Homme allemand »²⁴³, Musil note que l'autre état est « opposé à celui de la connaissance, du calcul, de l'activité finalisée, de l'estimation », mais également, « de l'exercice de pression, du désir ». Ainsi, même les barrières de l'affect doivent être franchies.

C'est sans doute la raison pour laquelle, au vu de la difficulté d'une expérience proprement mystique, l'autre état peut apparaître comme un « état en quelque sorte impossible » (HSQ II, 828). Le faire vivre à un personnage permet d'en approcher le sens, sans connaître l'échec réel ou la frustration. Comme le dit Clarisse dès la fin du premier tome, « tout homme, naturellement, veut voir sa vie en ordre, mais nul n'y réussit ». Ulrich et Agathe, sous la plume de Musil, relèvent donc le défi de cet ordonnancement profondément intériorisé du monde.

Une première étape est décrite au chapitre 45 du second tome du roman, titré « Début d'une série d'événements merveilleux » : les jumeaux s'effleurent, et la scène est placée sous l'égide de la *lune*. Le fait est signifiant, en ce sens que Musil semble associer le jour et la clarté à la raison, d'un côté, et de l'autre, l'obscurité et l'ombre à la part non-ratioïde, plus sensible de l'âme. L'image de la nuit est donc importante, en témoigne également la nouvelle appellation que l'écrivain donne à son Journal, à savoir, son « Nocturnal ». Que la scène se passe dans la pénombre, ici, souligne donc l'intensité de ce premier contact : « toute conception et l'ivresse de la nuit, écrit Musil, sont intimement entrelacées. Cet état seul permet d'accéder à la conscience de l'événement. Dans ces nuits-là, le Moi ne retient plus rien en lui-même, nulle condensation de son avoir, à peine un souvenir ; le Soi-même exalté rayonne dans un oubli infini de soi-même ». L'exigence d'une dépossession des attributs personnels s'oriente ainsi vers une élévation mystique, un « goût spiritualisé » de la vie.

²⁴³ R. Musil, *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.126.

Le thème de la folie se joint également, dès cette première caresse, à l'expérience future de l'autre état : « ce n'est pas la bouche qui délire, mais entre les ténèbres de la terre et la lumière du ciel, le corps est pris dans une fièvre qui vibre entre deux constellations : [...] la tendresse soudain dévoilée du monde qui ne cesse jamais de toucher nos sens et d'être touchée par eux ». Etrangement, Ulrich et Agathe semblent ici partager ensemble ce que Clarisse vit intensément, dans ses névroses et ses visions : il s'agit donc de s'ouvrir au monde au moyen d'une sensibilité surdéveloppée. De cette manière, les personnages peuvent prétendre atteindre l'harmonie : « ce n'étaient que détails hétérogènes et qui jamais n'avaient été harmonisés, mais qui se mêlaient maintenant comme le parfum qui s'exhale d'un vin herbé ». Le modèle musical est ainsi remplacé par l'idée d'une unité subtile et sensitive, à l'image de l'évanescence de ces deux êtres métamorphosés.

Une seconde annonce de l'expérience ultime peut être décelée au chapitre 85, intitulé « Le rêve ». Encore une fois, le contexte nocturne semble propice à l'alchimie des âmes, et fait écho par ailleurs au mysticisme de Valéry que nous venons d'analyser. Musil décrit un rêve d'Agathe, qui concerne Ulrich et elle-même, posant les jalons de ce qui va se passer dans l'île. C'est l'expérience de l'« Amour total ». La sœur ôte « à Ulrich son exact contour terrestre », et Musil précise qu'« elle n'eut pas l'impression que cela le privât de quelque chose », au contraire : l'homme sans qualités, désormais sans corps, s'unit mentalement à Agathe, « se trouvant un et sans séparation » ; ce qui est partiel, « estropié ou tronqué » est désormais réunifié dans une « signification illuminante », où « grâce et bonheur [sont] infinis ». L'enchantement, s'il prenait « appui sur le monde », enfin, serait parfait.

La passion que ressentent le frère et la sœur, exprime profondément cette obsession d'unité, d'osmose, de communion qui permettrait la compréhension pure : ils se doivent d'être « unis comme un seul objet au milieu d'un vaste espace » (HSQ II, 823), afin que « non seulement le Moi, mais le monde aussi brûl[e] ». La douleur de la séparation des choses, de cette scission poussant à opposer au lieu de rassembler, est si vive qu'elle devient le moteur essentiel de la quête d'Ulrich et Agathe. Le personnage musilien reflète ainsi, d'une certaine manière, l'état de la réalité telle qu'elle apparaît à Musil : une aporie existentielle.

Ainsi, les jumeaux fuient-ils loin de la société mondaine, effectuant ce « voyage au paradis » censés les sauver. Musil raconte l'étreinte incestueuse et mystique au chapitre 54 du second tome. D'emblée, l'expérience acquiert un caractère mythique : les deux personnages se situent hors espace (une île lointaine, une crique inaccessible) et hors temps : ils sont

« debout devant le calme de la mer et du ciel comme ils l'eussent été des centaines de milliers d'années auparavant ». Le thème de l'eau devient symbole de renaissance, de pureté : « tout est métamorphosé ». Ils ressemblent ainsi à Adam et Eve aux premières lueurs du monde, nus, seuls, rayonnants, enveloppés de silence, « entrelacés et enlacés à l'indicible comme deux amants qui, dans l'instant d'après, se précipiteront dans le vide ». Car la menace de l'échec, ou du non-retour, est apparente dès les premiers gestes.

Le langage qu'utilise Musil n'est alors plus du tout rationalisant : il s'apparente davantage à celui des textes relatant, soit des épisodes mythologiques, soit des expériences de mystiques qui ont existé. Même si nous n'avons qu'une ébauche du chapitre, et non sa version définitive, il n'en demeure pas moins que le style semble ici différent, ne serait-ce que par l'absence flagrante de dialogues : les mots se font chair, incarnation même de l'affect transcendant, à l'instar du texte de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* ; l'écriture est également moins serrée, les paragraphes moins denses, comme s'il s'agissait d'une tendre « démence », à tout le moins, de quelque chose qui échappe définitivement à la linéarité du raisonnable.

Outre le détachement au matériel – le corps est « léger et vif » –, c'est à un abandon total que les amants se livrent : « ils semblaient avoir perdu et renoncé, écrit Musil, non seulement l'intelligence, mais tous leurs autres pouvoirs : nulle pensée ne bougeait en eux, ils ne pouvaient prendre aucune décision, toutes les paroles s'étaient éloignées, la volonté était sans vie ». L'intellect est éteint ; et pourtant, c'est ainsi qu'ils atteignent à une « clarté démesurée », la clarté de l'indéterminé, devenu proprement divin : en effet, « ce qu'ils apercevaient était sans forme, sans qualification, et contenait pourtant la joie multiple de toutes les formes et de toutes les qualifications », ainsi que se donnent les possibilités de l'être contenues dans l'entendement de Dieu.

Que ce soit le délire de Clarisse, la folie de Moosbrugger, ou l'extase d'Ulrich et Agathe, le rapport au divin semble soutenir ces pensées hybrides. Clarisse, par exemple, cherche explicitement à apporter le Salut aux hommes, en mêlant la figure du Christ à celle de Nietzsche. Chez Ulrich, les choses semblent plus obscures, expliquant notamment : « je ne crois pas que Dieu soit jamais venu, je crois qu'il peut venir, à condition qu'on lui aplanisse mieux le chemin que jusqu'ici » (HSQ II, 421). Il apparaît en tout cas indéniable que le roman de Musil, en se donnant comme une réflexion sur la spiritualité, interroge les liens des hommes avec le divin : et l'auteur note alors que, pendant l'étreinte, « le silence les crucifia ». L'aspiration d'Ulrich et Agathe pour une *communion* indéfectible peut ainsi apparaître

comme un vœu surnaturel : ayant la « conviction d'être élus pour vivre l'exceptionnel », ils refusent d'être « soumis aux séparations humaines », et l'expérience de l'autre état, un instant, réalise ce miracle.

« Ils ne formaient plus qu'un seul être », écrit Musil, « ils avaient sombré dans ce feu envahissant, omniprésent ; ils étaient à y flotter, [...] à y voler ». La dissolution du Moi, l'abolition de la frontière entre l'objet et le sujet, l'absence de ce fatal rétrécissement de la vie dans ses quelques moules, et donc, l'extension infinie des êtres, tout cela provoque une « union plus complète et plus heureuse ». Mais hélas, cette transfiguration « de l'intérieur » s'avère n'être qu'un demi-succès. Car Musil se confronte au problème du retour à la réalité. L'autre état, quoique proche de la perfection, ne dure pas : « un arrondi est parachevé, on le voit bien, mais on aimerait connaître le cercle ». Ulrich, à la différence d'Agathe, ne veut pas se couper totalement du monde, étant conscient de *se couper*, simultanément, de l'entière compréhension. Mais enfin, il apparaît qu'à ce moment précis, cette expérience permet à Musil de pallier les insuffisances d'une approche trop objective de la réalité.

Le savoir et l'articulation des éléments de l'être ne doivent pas aboutir à une forme paralysée – menace qui pèse sur la dynamique théorique : « tout ordre, sent Ulrich, est d'une certaine manière absurde comme figures de cire, quand on le prend trop au sérieux, tout objet est un cas particulier figé entre beaucoup de possibilités rejetées. Ce ne sont pas là des doutes, mais une indétermination mouvante, élastique, qui se sent capable de tout ». L'importance de cette utopie est donc de souligner le fait que, parfois, « aucunes des classifications internes ne peut s'appliquer » aux mystères de l'être (HSQ II, 499).

Alors, comme Ulrich et Agathe renaissant dans cette fusion ultime, « on se retrouve brusquement devant la création indescriptible, inhumaine, la création informe et condamnée ! [...] La compréhension fait place à un étonnement inépuisable, la moindre expérience [...] devient incomparable, unique au monde, avec une originalité insondable et un rayonnement enivrant ». Le personnage de Musil, construit sur des *fondements rationnels solides*, parvient alors à se ramifier de manière infiniment complexe. La mystique musilienne laisse place à une écriture du sentiment, de l'harmonie inattendue, qui ne s'oppose pas à celle de l'abstraction théorique, mais qui, précisément, retravaille des thèmes similaires pour en faire ressortir la part non-ratioïde, intuitive, bouleversante.

3. l'apologie calvinienne de l'imagination et l'irradiation mythique – Ce qui réunit Musil et Calvino est sans doute cette irradiation mythique des récits. Nous avons

suffisamment mis en lumière ces échos auxquels renvoie la figure des jumeaux siamois. Dans *Palomar*, les planètes font également l'objet d'un discours mythologique, de même que les constellations (P, 59-64). Mais la conception de la littérature elle-même, pour Calvino, est liée à sa dimension mythique d'origine. Dans son article « Cybernétique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire »²⁴⁴, l'écrivain rappelle qu'au début était le conte, le conteur de la tribu, et estime alors que le mythe est « la part cachée de toute histoire, la part souterraine, la zone non explorée, parce que les mots manquent pour arriver jusque là ». Interrogeant en quelque sorte l'inconscient du texte littéraire, Calvino en vient à penser que « la ligne de force de la littérature moderne tient de sa volonté de donner la parole à tout ce qui, dans l'inconscient social et individuel, est resté non exprimé ». Et c'est alors, au moyen de la faculté de l'imagination, que l'écrivain parvient à toucher à l'indicible.

Nous pouvons remarquer que le mythe n'est pas non plus absent des propos de Valéry, mais il se décline différemment. En effet, s'il « vit de silence, plus que de mots », pour Calvino, il se construit inversement à partir du langage pour l'auteur de *Monsieur Teste*. Ainsi, il se définit comme « le nom de tout ce qui n'existe pas, et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause »²⁴⁵. Cette condition d'existence verbale rappelle alors celle du personnage valéryen, et c'est de cette manière que se comprend l'idée selon laquelle Teste est une « chimère de la mythologie intellectuelle » (MT, 12). Les positions des deux auteurs ne sont peut-être pas aussi éloignées qu'elles ne paraissent, en ce sens que la dimension mythique est à chaque fois un travail de la langue : il s'agit de faire parler ce qui ne parle, comme de faire exister ce qui n'existe pas, et ce sont les mots qui soutiennent l'édifice imaginaire. Ainsi, dans *L'Homme sans qualités*, cette fois, la conversation entre Ulrich et Agathe – au chapitre 55 « Souffles d'un jour d'été » – est « 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 événement » (HSQ II, 566). Les mots exprimés semblent alors jaillir d'une source plus irrationnelle que du seul esprit des personnages.

En outre, il n'est pas inintéressant de noter que Valéry, à l'instar de Calvino, prête également une origine mythologique au discours narratif, mais plus précisément au récit cosmogonique. Dans son article « Au sujet d'*Eurêka* »²⁴⁶, la nouvelle d'E.A. Poe, Valéry écrit, à propos de l'univers : « quant à son origine, – au commencement était la fable. Elle y

²⁴⁴ I. Calvino, *art. cit.*, *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.7, 17 et 18.

²⁴⁵ P. Valéry, « Petite lettre sur les mythes », *Variété II*, *op.cit.*, p.301.

²⁴⁶ P. Valéry, *art. cit.*, *Variété I*, *op.cit.*, p.117.

sera toujours » ; et il conclut : « univers, donc, n'est qu'une expression mythologique ». L'écrivain place alors dans la bouche de son personnage des idées similaires, qui donnent à Teste, en outre, une dimension métalinguistique : « l'infini, mon cher, rétorque-t-il à son ami, n'est plus grand-chose, – c'est une affaire d'écriture. *L'univers n'existe que sur le papier.* / Aucune idée ne le présente. Aucun sens ne le montre. Cela se parle, et rien de plus » (MT, 107). En assimilant le caractère verbal de certaines notions, au pouvoir mythique, Valéry apparente alors son propre récit à une réécriture de quelque mythe, autant qu'à une création nouvelle d'une figure mythique, Monsieur Teste, à l'instar d'Ulrich et Agathe dans le roman de Musil.

La force de l'imagination apparaît cependant plus présente chez Calvino, se faisant ainsi le théoricien de cette faculté indépendante de la raison. Nous en avons déjà esquissé l'importance lorsque nous avons analysé la construction du personnage selon les exigences possibilistes. Ici, nous voudrions souligner l'alternative qu'elle propose à côté d'un discours proprement théorique ou argumentatif. Dans sa *Leçon Américaine* traitant de la notion de « Visibilité », l'écrivain étudie ainsi la composante *visuelle* de l'imagination, que le processus parte des mots pour former des images, ou d'images donnant lieu progressivement à un récit.

Les moyens de former une image littéraire visuelle sont nombreux, et *Palomar* semble les actualiser tour à tour : « l'observation directe du monde réel », comme dans le cas de l'accouplement des tortues ; « la transfiguration fantasmatique ou onirique », à laquelle le personnage se livre avec l'épée du soleil ; « le monde figuratif tel que le transmet la culture à ses différents niveaux », et ici ce pourrait être l'enjeu de la visite de Palomar dans les différents magasins parisiens ; « sans oublier, conclut Calvino, le processus d'abstraction, de condensation, et d'intériorisation de l'expérience sensible, qui joue un rôle décisif dans la visualisation et la verbalisation de la pensée » (LA, 153). Sur ce dernier point, les exemples abondent ; nous pourrions citer, par exemple, l'empathie dont est capable Palomar, et qui lui permet littéralement de *se mettre à la place* des êtres qu'il observe : essayant de comprendre les volatiles depuis sa terrasse, Calvino écrit alors : « ainsi raisonnent les oiseaux, ou du moins, ainsi raisonne Palomar, s'imaginant oiseau » (P, 74). L'imagination se donne alors comme un des instruments de connaissance des choses.

Pour Calvino, la littérature doit préserver cette faculté extraordinaire de l'homme, à savoir, l'évocation d'images « *in absentia* » (LA, 149) : c'est « l'aptitude à penser par images », amenant une « vision nette les yeux fermés ». Certaines rêveries de Palomar peuvent apparaître comme l'application de cette faculté, à côté de ses réflexions issues d'une

vision directe. Par exemple, à la fin de sa méditation sur le reflet du soleil à la surface de la mer, le personnage de Calvino décrit un scénario visuel de l'origine du monde : « monsieur Palomar songe à ce que serait le monde sans lui [...] Un dard de lumière part du soleil, ponctuel, se réfléchit sur la mer calme, scintille dans le tremblement de l'eau, et voilà que la matière devient réceptive à la lumière, elle se différencie en tissus vivants, et tout à coup un œil, une multitude d'yeux fleurit, ou refleurit... » (P, 26-27). La réflexion se développe ainsi « à l'intérieur de figures » (LA, 149), quoique moins systématiquement que dans le cas du roman *Le Château des destins croisés*, où le récit prend à chaque fois sa source dans les vignettes des cartes d'un jeu de tarots.

En tout cas, cette « zone extraordinaire et indéfinissable »²⁴⁷ apparaît comme étant la faculté propre à l'écrivain ; l'intellect se soumet alors aux circonvolutions libres de cet appareillage mental. Calvino note ainsi que l'écrivain fait des « opérations au cours desquelles l'infini de son imagination, ou l'infini de la contingence sensible, ou les deux, affrontent l'infini des possibilités linguistiques de l'écriture » (LA, 157). Sans doute cela peut-il faire écho à la définition que donne Kundera du « contrepoint romanesque » : le récit s'unit au rêve et à la philosophie, ou plus précisément, à « l'imagination qui, libérée du contrôle de la raison, du souci de la vraisemblance, entre dans des paysages inaccessibles à la réflexion rationnelle » (MK, 100). L'extension incommensurable de la matière et de la machine littéraire, qui n'est plus assujettie à l'effet de réel ni à une observation clinique des phénomènes humains, comme c'était le cas avec les écrivains naturalistes du XIXe siècle, suppose donc de relativiser la toute-puissance de la raison.

Car « les processus de l'imagination suivent des itinéraires qui ne coïncident pas toujours avec ceux de la vie »²⁴⁸. Musil adhérerait sûrement à cette thèse, amenant Ulrich à faire des « excursions dans l'imagination » (HSQ I, 349). Bien que possédant un « esprit de formation scientifique et toujours soucieux d'exactitude », celui-ci ne cherche cependant pas à analyser les choses de manière purement objective : il tente des « recherches que l'imagination rend aventureuses » (HSQ II, 30). Son esprit fonctionne également par images, souvenirs, fantasmagories, et le personnage de Musil en vient donc à penser que « le destin » n'écoute pas toujours « décrets et idées, mais ces images mystérieuses à demi privées de

²⁴⁷ I. Calvino, « Philosophie et littérature », *La Machine Littérature*, op.cit., p.35.

²⁴⁸ I. Calvino, « Entretien avec Maria Corti », 1985, *Ermite à Paris*, op.cit., p.185.

sens » (HSQ I, 832). Qu'il s'agisse de Palomar ou Ulrich – Teste y paraissant moins sensible –, il semble que la part accordée à l'imagination soit effectivement revendiquée.

Et toujours, la raison pour laquelle cette faculté est convoquée n'est pas purement gratuite : elle s'inscrit au sein de la visée épistémique de la littérature, mais permet également de coudre ensemble les éléments du réel et les composantes du récit : « ô connaissances variées, s'écrit Valéry, ô combinaisons infinies, énigmes, paraboles, récits mystérieux dont le conteur pareil à l'araignée tisse le fil de soi-même » (CE II, 424). La dynamique narrative de ces récits, quoique à dominante rationnelle, semble ainsi, à l'instar du processus combinatoire que décrit Calvino, dévoiler des logiques multiples, apparentées au mythe, au rêve, à l'imaginaire.

4. « chaosmos » et « chaoïdes » – Comment se définit, finalement, l'ordre ontologique et narratologique émergeant de ce travail sur la matière du réel, et sur le geste de l'écriture ? Les trois personnages apparaissent en fait comme des créateurs de structures multidimensionnels, faisant côtoyer le ratioïde et le non-ratioïde, et régulant, à travers l'intellect et les sens, la complexité de l'être. Tout se passe comme s'ils suivaient ce constat énoncé par Teste : « nous savons qu'il n'est plus de lois toutes satisfaites. Il n'est plus que des à-peu-près » (MT, 85). L'éclatement de la vérité et des certitudes, de même que celui de la forme littéraire, aboutiraient alors à une image plus chaotique des choses : les écrivains, à l'instar de la cuisinière sachant « coaguler à merveille l'albumine » pour en faire de la mayonnaise, tentent ainsi de donner naissance à des « acrobaties colloïdales » (CE II, 270), à des images assurément ouvertes, tout en étant liées.

Il existe au fond une ambiguïté dans ce désir d'ordonner le réel, et le général Stumm, dans *L'Homme sans qualités*, représente en quelque sorte cette menace d'un détournement du projet initial : il ne s'agit pas, en effet, de créer un ordre contraignant, coercitif ou hiérarchisé, comme l'ordre « militaire », mais bien plutôt d'en trouver un qui soit labile et ramifié, une « sorte de formation atomique de l'ordre par le désordre »²⁴⁹, à l'image de la redéfinition musilienne des liens entre les événements historiques. L'articulation narrative ne peut plus être linéaire, et même, selon Calvino, ne doit pas l'être : « la vraie machine littéraire, écrit-il, sera celle qui sentira elle-même le besoin de produire du désordre, mais comme une réaction à une précédente production d'ordre »²⁵⁰. L'automatisme, l'uniformisation, voire la perfection

²⁴⁹ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit., p.157.

²⁵⁰ I. Calvino, « Cybernétique et fantasmes », *La Machine Littérature*, op.cit., p.13.

d'une forme rigide, semblerait finalement contre-nature, dans le cas des trois auteurs, en ce sens qu'ils visent précisément à représenter la *totalité* des choses : la cohérence même se doit d'être aléatoire.

Pour comprendre cette idée, les propos de G. Deleuze et F. Guattari concernant l'art, la philosophie, et cette notion de « personnages conceptuels » peuvent s'avérer pertinents : « l'art, expliquent-ils, n'est pas le chaos, mais une *composition du chaos* qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un *chaosmos*, comme dit Joyce, un *chaos composé* – non pas prévu ni conçu. L'art transforme la variabilité chaotique et *variété chaoïde* »²⁵¹. Cette définition générale semble s'appliquer tout particulièrement aux poétiques de Calvino, Musil et Valéry : en effet, la réalité étant, selon eux, ontologiquement chaotique, la représentation linguistique de celle-ci se doit de respecter cette absence de limites nettes. Dans sa *Leçon Américaine* sur « l'exactitude », l'auteur de Palomar décrit de manière incroyablement proche cette correspondance entre le fait métaphysique et la structure narrative :

« L'univers se défait en nuages de chaleur, il se précipite sans rémission dans un tourbillon d'entropie, mais ce processus irréversible peut faire apparaître des zones d'ordre, des portions d'existants qui tendent vers une forme, des points privilégiés d'où l'on croit apercevoir un dessin, une perspective. L'œuvre littéraire est une de ces menues portions en quoi l'existant se cristallise, prend forme, acquiert un sens qui n'est nullement figé, ni définitif, ni raidi dans une immobilité minérale, mais aussi vivant qu'un organisme » (LA, 116).

Il n'est donc nullement question ici de revendiquer une création subjective d'ordre, mais plutôt arbitraire, ébauchée, évanescence : ordonner le tout revient à opérer une « coupe dans le chaos », qui « agit comme un crible »²⁵². Les plans d'immanence, dans chaque récit, sont innombrables, « à courbure variable », complexes et ondulatoires. D. Oster rappelle que Valéry – comme Calvino –, utilise dans une perspective similaire le cristal comme exemple d'une articulation adéquate : cette « tête sans entrailles »²⁵³, augmentant par ses seules forces le nombre de ses rapports, se donnerait ainsi comme une métaphore du processus narratif, et même, peut-être, du personnage.

En vertu de sa dominante abstraite, et de sa place centrale dans ces récits, ce dernier apparaît comme étant celui par qui les réseaux se multiplient. Selon la terminologie deleuzienne, nous pourrions alors dire que les trois personnages sont des « chaoïdes », c'est-à-dire des « formes de la pensée et de la création », des « réalités produites sur des plans que

²⁵¹ G. Deleuze et F. Guattari, *op.cit.*, p.192 ; c'est moi qui souligne.

²⁵² *Ibid.*, p.44.

²⁵³ D. Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, p.53.

recourent le chaos »²⁵⁴. Ce sont eux qui réorganisent le réel, comme nous l'avons vu, en tant qu'il se répercute et se décompose sur les diverses parois de leur être – intellect, sens, âme, etc. Même Teste, pourtant si pur, si dur, se révèle pluriel et hasardeux : « impossible, aux dires de sa femme, de prévoir ni sa facilité ni ses violences. C'est une chose vaine d'en attendre la rigueur ou la faveur ; il déjoue par sa profonde distraction et par l'ordre impénétrable de ses pensées tous les calculs ordinaires que font les humains du caractère de leurs semblables » (MT, 40). Mouvements infinis, plis infinis, vitesse infinie, le fonctionnement du cerveau, dans cette optique, peut en soi offrir *des* ordres profondément discontinus.

Car « toute pensée est un *fiat*, émet un coup de dés »²⁵⁵. A l'instar du fameux lancer mallarméen dans le « hasard-chaos », les personnages plongent dans l'étang des idées, et c'est cet élan, qui n'est pas toujours ni volontaire, ni prévisible, ni maîtrisé, que les trois auteurs mettent en mots. Penser n'est pas simplement passer du désordre à l'ordre, mais bien plutôt « produire un système combinatoire, de plus en plus complexe, adaptable, flexible »²⁵⁶. Les circonvolutions de Palomar, les fragments de Teste, les oscillations d'Ulrich, ne sont-ils pas, littéralement, des chaosmos, de petits ordres s'agencant à d'autres petits ordres pour comprendre quelque chose, sans toutefois vouloir *tout ranger* définitivement ?

Il est alors remarquable que Musil, à la fin du premier tome de son roman, loin de conclure à une réussite totale de la Raison, exprime en fait toute la tension qui maintient en mouvement – en vie – le récit : « tandis que la fraîcheur lui lavait les tempes, écrit-il au sujet d'Ulrich, à peine quelques lignes avant le point final, l'aversion de l'Européen pour les vertiges du cœur l'envahit de nouveau de sa clarté rigoureuse, et il se proposa d'aborder cette histoire, s'il le fallait, avec la plus grande exactitude. Pourtant, là encore, comme il demeurait longtemps debout à la fenêtre et considérait le matin sans penser, il gardait en lui quelque chose de la confusion générale et scintillante des sensations » (HSQ I, 834). La fenêtre peut apparaître comme un symbole fort de cette coupe du chaos par laquelle le personnage, et l'écrivain, observent le réel ; nous nous souvenons de l'importance que Calvino lui accorde dans la *section* « Le monde regarde le monde ». Mais surtout, la jonction ultime entre le ratioïde et le non-ratioïde, annonçant le second tome, marque cette confrontation féconde, initiatrice d'un mouvement qui, loin d'être droit, s'avère variable.

²⁵⁴ G. Deleuze et F. Guattari, *op.cit.*, p.196.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.73.

²⁵⁶ D. Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, p.105.

Le personnage de Musil appartiendrait à la classe des « conquérants humains, [...] ceux dont l'équilibre, pour être aussi menacé, n'en est pas moins robuste, et qui, toujours rompu, réinvente de nouvelles formes d'équilibre » (HSQ II, 1014). Cette dynamique inépuisable et incessante semble être partagée par les personnages de Valéry et Calvino : leur exploration ne *limite* pas le champ du discours, au contraire, elle étend ses possibilités au-delà du récit.

Penser serait donc également passer de l'ordre au désordre, afin d'ouvrir les perspectives de lecture des choses. C'est sans doute la raison pour laquelle Musil se penche sur le cas de la folie de Clarisse, ayant d'ailleurs souhaité lui donner plus d'importance dans le roman : la démence offre une « optique trouble, confuse, multiplicatrice » (HSQ II, 1057), susceptible de dégager d'autres pistes de réflexion, de révéler d'autres portions d'être. Ainsi, note l'auteur, si Clarisse « vit sous les lois d'un autre monde », ça n'est pourtant pas un monde sans lois, et son expérience permet un don de sens et d'ordre non négligeable. De même, le rêve, pour Valéry, « nous montre que la conscience est compatible avec le désordre » (Œ II, 729), et compatible au point de former des images dignes de celles produites par les opérations intellectuelles. Par conséquent, il semble que l'obsession d'ordre ne coïncide pas nécessairement avec celle d'un monopole de la Raison : plurielles, vivantes, et puissamment fédératrices, les « *chaoïdes* » segmentent le réel tout en en relatant l'entière complexité.

Il apparaît donc bien que le récit s'ouvre à une dimension irrationnelle, jouant à réécrire certains mythes, à en inventer, ou à interroger le réel à travers une approche mystique. Le travail de l'imagination s'avère donc aussi important que celui de l'intellect, pour préserver la part mystérieuse de l'être. Tout se passe comme si « l'imaginatif avait tendu un croc-en-jambe au penseur » (Jx II, 449), dans l'espoir de faire vaciller un ordre qui aurait pu apparaître trop assuré – même Teste, que Valéry décrit comme un « Hippogriffe » (MT, 12), se trouve pris dans les mailles des « fantaisies » (MT, 7) de son auteur. Mais ne nous y trompons pas ; comme le dit Musil : « surtout, pas de naïveté artificielle ! Le mystérieux n'a de valeur qu'advenu en dépit du climat de précision de l'ingénieur » (Jx I, 427). Autrement dit, ce qui est étrange est ce qui résiste au processus dominant d'assimilation rationnelle.

Au-delà de la science et de la philosophie, au-delà de cette narration argumentative et théorique, tout concourt à donner ici de l'importance aux formes de l'Autrement : expériences subjectives, états excessifs (folie, narcissisme, communion spirituelle), équivocité de

l'appareil mental, sont autant d'approches différentes que les trois auteurs proposent comme pour faire le tour des à-côtés de la Raison objectivante. Evidemment, le sentiment, la sensation, en un mot, ce qui a trait à l'affect, fait partie de l'acte d'écriture ; Valéry, Musil et Calvino n'en sont pas dupes, quoique à des degrés inégaux.

La prose de Musil se fait chair, les mots deviennent comme des éléments intimes, tendres, que l'écrivain étreint – cela n'est pas sans rappeler certaines vues développées par Nietzsche, à propos du caractère somatique de la philosophie²⁵⁷. Dans le cas de Palomar, son anxiété profonde semble résonner avec un langage lié à la sensibilité et aux humeurs, un récit parfois bégayant et difficilement achevable. Quant à Valéry, la situation apparaît un peu plus complexe : si sa fameuse nuit de Gênes marque un tournant littéraire radical, où l'émotion et le lyrisme poétique sont rejetés loin de ses préoccupations, il n'en demeure pas moins une certaine « ivresse » (MT, 7) du geste créateur ; l'essayisme et l'intellectualisme prônés en littérature resteraient donc mêlés à quelques « étranges excès » (MT, 7) amenant le récit à être moins froid. L'importance de connaître la « certitude de la Borne », comme du « Solide » (CE II, 467), signifierait alors pour l'auteur de *Monsieur Teste* la possibilité d'œuvrer sur les conditions des limites de l'entendement, afin de révéler des zones d'ordres variées, sans pour autant discréditer tout usage déviant de cette faculté.

Mais évidemment, cet éclatement des moyens peut venir entacher l'objectif de connaissance que se donnent les personnages : « dans le rêve, le mythe, la poésie, l'enfance, et même dans l'amour, songe Ulrich, une participation plus grande du sentiment se paie d'un manque de compréhensibilité, c'est-à-dire d'un manque de réalité » (HSQ II, 286). Cette remarque vient-elle contredire les analyses que nous venons d'esquisser précédemment ? Elle ne peut se comprendre, nous semble-t-il, que si nous faisons correspondre un sens courant aux termes de « compréhensibilité » et « réalité », à savoir : compréhension objective et réalité effective. Dans ce cas, le non-ratioïde peut se révéler produire une certaine carence et une certaine perte. Mais en fait, il donne surtout lieu à une connaissance plus intuitive et sensible, et en ce sens, se doit d'être ajoutée au domaine ratioïde pour englober la totalité de l'être.

Par conséquent, les trois récits apparaissent peu à peu sous un jour plus instable qu'il ne semblait au départ : la littérature n'est pas seulement intellectuelle et rationnelle, elle est l'expression de la vie même, donc suppose donc de laisser de la place aux sentiments. Dans cette perspective, elle acquiert un statut définitivement singulier, se distinguant de la science

²⁵⁷ Voir notamment, E. Blondel, *Nietzsche, le corps et la culture*, L'Harmattan, 2006.

ou de la philosophie pures. Musil lui attribue ainsi « une importance qui dépasse de beaucoup celle des autres activités humaines ». Valéry et Calvino pourraient alors se joindre à lui pour dire qu'elle « présuppose non seulement la connaissance, mais [qu']elle la prolonge au-delà d'elle-même, jusque dans cette région frontalière du pressentiment, du plurivoque et du singulier, où l'on ne peut aborder avec les seuls moyens de l'entendement »²⁵⁸. Il s'agit donc bien d'assumer le chaos par le chaos, c'est-à-dire d'éviter d'affirmer un ordre unique et figé, en mettant en valeur les à-côtés de la raison, lui additionnant la seconde moitié de l'esprit humain, l'âme, pour créer un tout vivant et infiniment changeant.

Conclusion partielle : le défi de la totalité – Souvenons-nous de la question qui nous a occupés jusque là : il s'agissait de comprendre pourquoi les personnages sont omniprésents dans chacun des trois récits, alors qu'ils semblent (devoir) s'effacer derrière des réflexions qui cherchent précisément à éviter toute énonciation particulière. Nous pourrions répondre que, *en tant que chaoïdes, ils servent à structurer la dynamique narrative, en créant des zones d'ordres à partir desquelles la réalité, et la connaissance que nous pouvons en avoir, sont reconstruites*. La tendance isolationniste des savoirs serait donc vaincue, précisément grâce à une focalisation de l'énonciation du discours sur le personnage, devenant origine et matière première de la production d'ordres. Teste, Palomar et Ulrich se définissent donc bien comme des *cerveaux* en action, permettant à la représentation du réel d'être cohérente, unifiée, impartiale – eu égard à leur neutralité – et la plus complète possible.

L'accent est mis sur l'esprit dès le départ : la narration suit les va-et-vient de la réflexion abstraite, de la méditation, du fonctionnement de l'appareil cognitif. Enquêteurs acharnés de la vérité, ou des vérités, les personnages de Musil, Calvino et Valéry se font les chefs de file de cette volonté de faire du roman le lieu d'une recherche ininterrompue de la liqueur intellectuelle terrée sous la surface des choses. Mais l'exigence est extrême : il s'agit de comprendre sans simplifier, d'unifier sans aplanir, d'ordonner sans figer, enfin de rationaliser sans tuer l'intuitif, le sensitif, l'excessif, le désaxé. L'auteur de *Monsieur Teste* semble vouloir se garder de dérives potentielles : « si ta règle est le désordre, écrit-il, tu paieras d'avoir mis de l'ordre » (CE II, 726). C'est cette tension fondamentale qui s'imisce à travers les multiples tentatives classificatoires et objectives des personnages : ce *tout* à quoi ils aspirent n'est ni un parfait cosmos, ni un pur chaos ; il est ce *chaosmos* que seul le langage

²⁵⁸ R. Musil, *Essais, op.cit.*, p.331.

peut assumer, vacillant entre la toute-puissance de la raison et ses limites, entre le connaissable et l'incommensurable.

Ainsi, le roman, tout en donnant naissance à des *concepts* nouveaux – chez Musil, notamment, comme le « propre-à-tout » (HSQ II, 452) ou l'« allocentrique » (HSQ II, 597), mais également chez Valéry, avec la Self-Variance –, et donc en organisant indéniablement le flux infini des êtres, s'applique également à laisser ouverte des voies parallèles, plus insensées, plus surprenantes : l'imagination reste féconde, en témoignent certaines sections de *Palomar*. C'est sans doute pour cette raison que les trois écrivains ont choisi la forme romanesque pour mener à bien leur désir de donner du sens à cet imbroglio ontologique : elle permet la multiplicité des moyens, la fulgurance de la pensée, l'expression du non-ratioïde.

A dire vrai, les trois récits continuent à s'articuler autour d'une *dominante mentale* – l'imagination est une faculté de l'esprit, de même que l'« autre état », s'il apparaît charnel, n'en demeure pas moins une quête d'harmonie spirituelle : *l'Esprit serait peut-être l'impersonnage le plus présent*. « Fait d'un désordre, plus d'un besoin de mettre en ordre » (E II, 793), espace même de la maturation des idées et de la culture des possibilités, il reflète ainsi le mouvement sous-jacent à l'œuvre dans le faire d'Ulrich, Palomar et Teste. Il dit, de lui-même, que « le rôle de l'inexistant existe », que « la fonction de l'imaginaire est réelle »²⁵⁹, et que ses limites sont, d'une certaine manière, aussi injustifiées que celles qui séparent le sentiment et la raison, la science et la littérature, l'exactitude et l'hypothèse. Sans doute l'exigence unificatrice et l'obsession taxinomique des trois écrivains trouvent-elles leur fondement dans ces oppositions absurdes.

Voici ce que pourraient clamer leurs personnages :

« Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées [...]. Ce sont des variabilités infinies dont la disparition et l'apparition coïncident. Ce sont des vitesses infinies qui se confondent avec l'immobilité du néant incolore et silencieux qu'elles parcourent, sans nature ni pesée »²⁶⁰.

Cet appel désespéré pour quelque sursis de pensées semble effectivement correspondre à la quête effrénée des trois créatures. Car un danger demeure : s'ils sont, par nature, semblables à ces perles abstraites, sans pesée, sans quantité, et dont l'apparition coïncide avec la disparition, leur est-il alors possible de subsister ? Et surtout, comment parviennent-ils,

²⁵⁹ P. Valéry, « Au sujet d'Eurêka », *Variété I, op.cit.*, p.111.

²⁶⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *op.cit.*, p.189.

malgré leur indistinction et indétermination substantielle, à *se singulariser* pour éviter de se confondre, et pouvoir se confronter, finalement, à la réalité des affaires humaines ?

Troisième partie

Le défi de la singularité : donner sens et vivre autrement

Les personnages sont, de toute évidence, des formes de la pensée, et les récits de Valéry, Calvino et Musil se caractérisent par leur dominante intellectuelle et essayiste. Mais il semble que les écrivains cherchent, au-delà de la compréhension et de l'organisation des savoirs, à *proposer des solutions partielles*, à expérimenter des possibilités nouvelles pour sortir de la crise à la fois ontologique et narratologique. D'une certaine manière, il s'agit désormais de *distinguer* quelques aspects de l'être afin d'en révéler *le(s) sens* et de redonner *consistance* aux choses : les différences, les écarts, les détails pertinents, l'hétérogène trouvent à s'illustrer dans le travail de ces auteurs sur la réalité, le langage et même le personnage.

Tel est le défi de la singularité, qui vient compléter les deux autres, sans pour autant les annuler : parvenir à « sauver [la] singularité » (HSQ I, 59) de ces créatures menacées de s'évanouir dans l'indistinction générale et totale, de cette langue, également, tendant à se confondre avec celle des théories pures, du roman, enfin, dont la spécificité s'épuiserait peut-être au contact des autres arts et des nouveaux phénomènes réels. Dans cette optique, les personnages se font acteurs des transformations en cours, au sujet du *mode de pensée* et du *mode de vie*, et reflètent par ailleurs le changement esthétique que subit le *mode d'écriture*. Nous pourrions dire, en somme, que les auteurs interrogent ici le problème des *restrictions de possibilité*, et notamment en créant des expériences-limites (l'autre état chez Musil, la souffrance chez Valéry, la doute vorace chez Calvino), ou en inventant des utopies – surtout dans *L'Homme sans qualités* – susceptibles d'éclairer le réel par l'irréel.

Ainsi le personnage apparaît-il comme un expérimentateur fou, acharné, voire ambitieux, cherchant, dans ce temps du retour à la réalité, à évoquer quelques pistes fécondes pour tenter de répondre à la question *éthique*. Le roman de Musil est indubitablement celui qui s'articule le plus substantiellement autour de cette problématique : « il est une cercle de questions, estime Ulrich en empruntant les termes de Pascal, dont la circonférence est partout et le centre nulle part ; ces questions ramènent toutes à une seule : comme dois-je vivre ? » (HSQ II, 274). Agathe énonce alors l'exigence commune à tous les personnages : « il faut

essayer ». Car Teste et Palomar semblent également se pencher sur le problème de la vie juste, et se placer ainsi dans une optique morale, sans être moralisatrice. En effet, loin de se présenter comme des manuels de bienséance – à l’instar de certains romans du XVIIIe siècle, comme ceux de Madame de Scudéry ou les écrits de La Rochefoucauld –, ni même comme des romans à contenu moral fixe – nous penserons à certains passages du *Père Goriot* dans lequel Balzac énonce des maximes psychologiques plus figées –, les trois écrivains aspirent davantage à chercher, plutôt qu’à trouver, à proposer, plutôt qu’à imposer, à questionner, enfin, plutôt qu’à édicter.

Le « besoin d’avoir raison, penchant qui se confond presque avec la dignité humaine » (HSQ I, 258), semble littéralement combattu, ainsi que la systématisation et la clôture que provoquerait toute affirmation. Le roman devient un *laboratoire* de mondes possibles, de formes narratives possibles, de métamorphoses possibles, et surtout, d’hommes possibles ; il est un *devenir* bien plus qu’une structure définitive. Dès lors, il s’agit d’instituer le personnage comme un révélateur et un créateur de sens, afin de déboulonner les certitudes, les assimilations trop hâtives, les conventions du langage, en invoquant notamment les formes de l’irréel et du fictionnel : mettre en lumière ce qui est signifiant serait ainsi un moyen de singulariser notre rapport au monde.

Par conséquent, l’accent est mis sur le processus de transfiguration des composantes de l’être, orienté vers un possible avènement de sens. Le chaos moderne, l’absence de repères, la perte des convictions ont effectivement poussé nombre de romanciers – Joyce, Proust, Kafka, Broch, ou encore Beckett – à désirer, encore une fois, mettre de l’ordre dans le « désordre des affaires humaines » (HSQ I, 34). Mais ici, nous semble-t-il, leur originalité se fonde sur ce sens du possible : « la littérature, explique Musil, n’a pas pour tâche de décrire ce qui est, mais ce qui doit être ; ou encore, ce qui peut être, comme une solution partielle de ce qui doit être »²⁶¹. Le lien entre le pouvoir et le devoir est ainsi explicite, et il prend sa source dans la dynamique herméneutique : la littérature, clairement, est « interprétation de la vie » (Jx II, C.32). Valéry et Calvino rejoignent ainsi Musil sur ce point, en vertu de cette volonté transcendante, symbolique, réflexive ou « métaphysique » en jeu dans leurs récits.

Et puisque, comme le dit Palomar, « ne pas interpréter est impossible, tout comme il est impossible de se retenir de penser » (P, 126), la question du sens apparaît donc centrale ; elle touche l’aspect éthique comme l’aspect esthétique. Elle nous permettra, enfin, de résoudre

²⁶¹ R. Musil, cité par J.P. Cometti, *L’alternative romanesque*, *op.cit.*, p.63.

le paradoxe terminal du défi de la singularité, à savoir : pourquoi les auteurs ont-ils choisi de faire du nom de leurs personnages le titre de leurs récits, si l'écriture semble précisément chercher le dépassement de leur propre histoire, pour se donner comme une proposition ouverte d'un nouvel homme possible ?

I. Transcendances et écarts signifiants : les autres langages

Comment articuler l'intellect et le sentiment, autrement dit, la puissance de cohérence et l'instable, pour aborder la question que pose l'expérience de la vie ? Il s'agit pour les trois personnages de révéler le sens de l'existence, ou de le créer, malgré la souveraineté du vide et la linéarité de l'actuel. Car enfin, « quel sens peut-il y avoir à exiger encore un résultat qui se situe en dessus, derrière, en dessous ? » (HSQ II, 248). Sans doute celui-ci émerge-t-il de l'attitude ironique ou de l'impression comique que les personnages perçoivent au contact du réel : le sourire des anges est la marque d'une distanciation avec, et d'une considération envers, la complexité – douloureuse – de l'être.

Dans cette perspective, la notion valéryenne de « Rhumbs » pourrait signifier l'approche commune choisie par Palomar, Teste et Ulrich : l'auteur note que ce sont des « écarts définis par contraste avec je ne sais quelle constante dans l'intention profonde et essentielle de l'esprit » (Œ II, 597). La pensée biaisée, le geste du détour intellectuel trouvent leur expression dans la recherche d'un autre langage plus poétique, symbolique, hybride, et en même temps régi par des exigences formelles précises.

Les personnages s'orientent ainsi vers une certaine singularité d'être, dû à « leur valeur d'écart » (MT, 10). C'est cette signification qui est visée et espérée, mais elle se confronte à un problème de taille, à savoir, « le fait que nous sortons perpétuellement de l'état de signification pour entrer dans l'absolument insignifiant à l'effet d'y porter la signification » (HSQ II, 642). En somme, immanence et transcendance de l'être sont les deux pôles de tension du texte, oscillant entre le désir de sens et l'absurdité, voire le refus d'un excès de transfiguration qui construirait à tort de nouvelles superstitions lyriques, pas assez exactes.

A. Le sourire des anges

Contre la rigidité des réflexions abstraites élevées, contre la « partie astreignante » des pensées et démonstrations rigoureuses (HSQ II, 617), contre l'angoisse existentielle et le non-sens des actions humaines, les personnages revendiquent l'ironie, la dérision, l'humour, mais

également le songe, la rêverie, voire même l'erreur comme remède et modestie intellectuelle. Car ne nous y trompons pas : il s'agit toujours d'un « sourire d'intelligence » (HSQ II, 236), le sourire des esprits purs en proie aux complications réelles. Les images de la « légèreté » calvinienne reviennent ici exprimer cet élan aérien et volatile d'un penseur capable de rire de lui-même et de ses difficultés à tout comprendre. Ainsi, Palomar, Teste et Ulrich répondent-ils de manière plus ou moins soutenue à cette notion musilienne de « sérieux perforé » (HSQ I, 797) : autrement dit, ils prennent « la vie au sérieux, mais comme avec des perforations » (HSQ II, 1071) ; l'idée de béance, d'ouverture, d'écart est ainsi déclinée sur le thème du comique et de l'ironique. Tout se passe comme si les personnages suivaient le processus suivant : voir, penser, rire, rêver, et enfin tirer la langue, revenir d'entre les abstractions comme un pied de nez final du chercheur à l'adresse de ses propres obsessions.

1. l'autodérision, l'ironie et le mot d'esprit – Il pourrait sembler étrange, de prime abord, que ces penseurs acharnés, occupés à comprendre, à disséquer scientifiquement, à rationaliser, à réfléchir profondément sur des problèmes aussi sérieux qu'épineux, fussent en même temps capables de prêter attention au risible, au comique, au dérisoire, au léger. Quelle en est la raison ? Avant de tenter de répondre à cette question, nous pouvons d'abord préciser qu'Ulrich, Teste et Palomar ne sont pas *drôles* de la même manière, que l'humour n'est pas exactement le même dans chaque récit.

Ulrich, « moqueur » (HSQ I, 612), peut rire de certaines situations comme de lui-même : « depuis une demi-heure, lance-t-il, moi aussi je n'ai fait que dire des bêtises ! » (HSQ I, 333) ; le texte mêle l'ironie, le *Witz* (mot d'esprit), le satirique et le comique, jouant ainsi la gamme complète, excepté la vulgarité grossière. Palomar, en revanche, semble plutôt comique aux yeux des autres, objet du ton ironique de Calvino ; l'humour rabelaisien, par ailleurs, semble teinter toute la section « Trois livres de graisse d'oie » (P, 91), la trivialité du profane se mélangeant à une sorte de sacralité excessive du manger et du boire – l'écrivain honore ainsi les débuts du roman comme lieu d'amoralité, selon l'analyse de M. Kundera²⁶². Teste, enfin, apparaît davantage cynique ou satirique, ironique vis-à-vis de ce qu'il observe, conscient du caractère dérisoire de la vie et de sa propre existence ; plutôt que d'humour, il faudrait parler peut-être d'un certain détachement de l'esprit se tournant vers des pensées plus

²⁶² Voir notamment M. Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard « Folio », 1993, Première partie « Le jour où Panurge ne fera plus rire », p.11-45. Calvino semble par ailleurs faire explicitement référence à l'univers de Rabelais, dans la section susnommée : « Personne ne lui semble digne de la gloire pantagruélique qui se déploie le long des vitrines et sur les comptoirs » (P, 91).

légères, si bien que nous sommes en droit de nous demander si le personnage de Valéry ne serait pas un *agélaste* (une personne qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour).

Approfondissons d'abord un peu le cas d'Ulrich. Dès sa première manifestation dans le roman, le personnage de Musil, après avoir « calculé un instant de tête, remit sa montre dans sa poche, éclata de rire et constata qu'il avait perdu du temps » (HSQ I, 15). Plusieurs fois au cours du récit, le rire d'Ulrich vient signifier une sorte de rupture de l'état de concentration pure, et ainsi, une sorte de *respiration*, intellectuelle et textuelle, dans le flux des idées denses. Ainsi l'auteur note-t-il qu'Ulrich, « lorsqu'il entendit ses propres paroles, sourit, pour en restreindre une fois de plus la portée » (HSQ II, 108), ou encore, pour « freiner l'élan trop prompt de sa pensée par un ton de plaisanterie » (HSQ II, 117). Par conséquent, il n'est pas anodin que le personnage apparaisse à l'origine comme un penseur, un mathématicien, et un homme capable de rire, du fait même d'un regard réflexif : penser, vu de l'extérieur, semble être une perte de temps, et il s'agit donc de ne pas paraître trop... obsessionnel.

Et effectivement, « avec les pensées qu'il avait, Ulrich se fit l'effet d'un garçon qui s'amuse ; et même dont les amusements ne sont pas tout à fait convenables » (HSQ I, 450). Dans quel sens ? En ce sens qu'une « pensée sans but pratique est sans doute une occupation clandestine pas très convenable ». La dynamique d'autodérision joue avec l'effet qu'un regard différent du nôtre provoque sur nous-mêmes : en cela, elle est une forme de l'*écart* signifiant. En même temps, ces réflexions d'Ulrich semblent exprimer un certain malaise vis-à-vis des autres, un décalage dont il s'agirait de rire comme pour se protéger. Dans cette perspective, le personnage de Musil évoquerait plutôt cet état tragi-comique qui est le sort que partagent les êtres absorbés, les *fous d'esprit*.

C'est le cas du personnage de Calvino, à cette différence près, et importante, qu'il n'a pas tout à fait conscience d'être décalé et possiblement mal compris : là où Ulrich sait rire de lui (même de manière un peu forcée), Palomar reste coi et interloqué. Ainsi, lorsqu'il note les noms et dessine les formes des fromages en attendant son tour, l'auteur écrit que « tout le monde observe son comportement incongru et secoue la tête de l'air mi-ironique, mi-impatience, avec lequel les habitants des grandes villes considèrent le nombre toujours croissant des faibles d'esprit qui circulent » (P, 96-97). C'est lui qui devient objet de moquerie, et non l'inverse, et c'est la raison pour laquelle, de penseur subtil, il devient « idiot », sous le regard-juge des autres. Palomar se singularise alors par cette déviation, par

rapport à la norme, qui a pour effet d'être comique *a posteriori*, selon le point de vue du lecteur. Par exemple, lorsque Palomar cherche désespérément à contempler les étoiles, Calvino met son personnage dans une situation quasi-burlesque, et c'est le lecteur qui, l'imaginant « ôter et mettre ses lunettes, allumer et éteindre la lampe, déployer et replier la grande carte » (P, 62), esquisse un sourire – de quelle nature ?... Là encore, une « petite foule » est en train d'observer « ses mouvements comme les convulsions d'un dément » (P, 64). En passant d'un point de vue à l'autre, en multipliant donc les perceptions d'une même chose, l'écrivain déstabilise alors la vision unique, et met au jour, ainsi, l'aspect loufoque de sa créature.

Musil utilise un processus similaire pour lutter contre les abus de sévérité des conversations d'Ulrich avec les autres personnages : « si on nous avait vus, on nous aurait pris pour des fous » (HSQ II, 84), se disent le frère et la sœur, après avoir amplement disserté sur Dostoïevski et Stendhal entre les arbres et le souffle du vent dans la forêt. Ces « questions culturelles » seraient-elles mal à propos quand elles sont évoquées dans la nature, et non dans les salons ? Encore une fois, l'écart se donne comme la cause d'une scène pouvant paraître comique. De même, Ulrich ressent une « impression quasi-comique » en parlant avec Diotime, et se fait l'effet « d'un petit ver nuisible qu'une grosse poule considère avec attention » (HSQ I, 118). Ici, c'est l'image métaphorique que Musil élabore qui permet d'apporter une dimension humoristique, et peut-être ironique à la situation. Rappelons également que l'annonce du principe métaphysique et *sérieux* de raison insuffisante sous forme de sigle lancé comme un éclat de rire – mais c'est le « PDRI », voyons ! – tient à une volonté de dédramatiser ce qui peut paraître trop élevé. De cette manière, l'écrivain cherche en même temps à rendre plus accessible les réflexions abstraites en œuvre dans son roman.

Selon M. Blanchot, l'esprit de *L'Homme sans qualités* est tout entier placé sous le signe de l'ironie, empêchant par là un sens un et clos, qui serait donné à l'avance. En ce sens, cette tonalité du discours renforce « l'absence de tout rapport particulier et le refus d'être quelqu'un pour les autres et quelque chose pour soi-même »²⁶³. L'ironie fait alors partie de ce désir d'indétermination, et procède de la volonté de prendre en compte la totalité du réel. Calvino formule une idée assez proche, estimant que la transfiguration comique, ironique ou grotesque, est « une voie qui permet de sortir de la nature équivoque et des limitations de la

²⁶³ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, *op.cit.*, p. 189.

représentation comme du jugement»²⁶⁴. Il poursuit en précisant alors qu'il s'agit d'une « espèce de détachement du particulier, lié au sentiment de l'ampleur du tout », si bien que, lorsqu'une chose est énoncée, elle dit en même temps, en filigrane, que « le monde est plus complexe, et vaste et contradictoire ». Par conséquent, l'ironie participe de la tendance impersonnelle et plurivoque du personnage.

Mais d'un autre côté, le rire peut *singulariser*, et c'est le cas des plaisanteries auxquelles Agathe s'amuse – changer le testament, glisser un ruban dans la veste de son père avant la fermeture du cercueil, etc. La plaisanterie est le *geste* de l'homme vivant « selon les règles des esprits libres » (HSQ II, 165), tandis que le sérieux est le seul acte, ou plutôt le seul état, de l'homme profondément indéterminé, incapable de dévier puisque sans consistance. Le biais, l'écart, la transgression deviennent ainsi le signe d'une *personnalité singulière*, comme Agathe, qui prend alors en compte, effectivement, la totalité des possibilités qu'offre une certaine situation.

Enfin, il est important de souligner que l'humour – noir, jaune – se fonde également, comme nous l'avons esquissé, sur une vive impression de tragique de l'expérience : dérision du dérisoire, le sourire devient haussement d'épaules, rire homérique des dieux, en quelque sorte. L'« amère ironie » cherche alors à « diviser le 'tragique' » (HSQ II, 113). Ainsi, Ulrich et Agathe, cohabitant les premiers temps dans la maison de leur père, où son cadavre repose encore, éprouvent « un peu le comique romanesque d'un naufrage qui les eût fait échouer sur l'île déserte de leur enfance » (HSQ II, 67) ; un roman plutôt sombre, assombri en ce cas. Le thème du monde comme théâtre est alors repris par Musil : la vie serait ainsi une sorte de mauvais vaudeville. En effet, Ulrich, regardant les manifestants défilier contre l'Action Parallèle, pense en même temps à Diotime et Arnheim ; Musil écrit : « on pouvait même voir, si l'on voulait, un côté comique à cette histoire de corps hurlant, jouant sa comédie devant deux âmes impatientes d'attendre. Et les gens, là en bas, qu'Ulrich continuait à considérer, comme fasciné [...], jouaient eux aussi la comédie. [...] Ulrich riait maintenant de l'ensemble de la scène » (HSQ I, 791-793). Juste après, ajoute l'auteur, le personnage est pris de dégoût : la comédie humaine est donc loin d'être aussi drôle qu'il n'y paraît...

²⁶⁴ I. Calvino, « Définitions de territoires : le comique » (1967), *La Machine Littérature*, op.cit., p.49-50. L'auteur distingue le comique du satirique, ce dernier genre étant un « composé de moralisme et de raillerie ». Calvino critique cette forme d'humour, en tant que la « répulsion interdit au satirique de comprendre mieux le monde qui l'attire, et l'attraction le contraint à s'occuper mieux du monde qui lui répugne » ; il lui préfère l'ironie, le burlesque ou encore le grotesque.

L'humour serait alors le « motif pour un homme qui vit uniquement, par égoïsme / distraction / dans le monde de l'esprit » (Jx I, 430), distraction nécessaire, en quelque sorte, pour aérer l'étrange salle un peu renfermée de l'intellect. La transfiguration ironique demande ainsi de lire les mots, comme le dit Calvino, « en suspendant son jugement, avec une légèreté discrète » (LA, 113), comme pour se permettre une certaine mise à distance apaisante. Ici, une certaine remarque de Valéry semble faire écho à cette idée ; dans la « Préface aux *Lettres Persanes* », l'écrivain note : « mais malheureuse même, et même moribonde, une société ne peut se regarder sans rire. Comment supporter de se voir ? »²⁶⁵. L'ironie, selon Valéry, permet donc de prendre de la distance, d'une part, et de « marquer une liberté » (CE II, 583), d'autre part, susceptible de faire advenir un sens nouveau.

Il existe cependant peu d'effets comiques dans *Monsieur Teste*, quoique le critique P. Gifford, ayant étudié la dimension humoristique dans l'œuvre de l'écrivain, estime que l'ironie et la satire, sont « les modes majeurs et premiers du génie valéryen »²⁶⁶. Certaines interventions du personnage dans ses conversations avec le narrateur peuvent effectivement ressembler à des traits d'esprit. Nous pouvons également souligné le fait que Valéry, dans sa *Préface*, estime qu'il est bon d'ajouter au langage abstrait « de la familiarité, et jusqu'à quelques traces de cette vulgarité ou trivialité que nous permettons avec nous-mêmes » (MT, 12). L'écrivain assumerait-il donc un certain contre-pied tonal, valorisant le *non-sérieux* comme une voie complémentaire qui nuancerait heureusement la rigueur des raisonnements ? C'est l'impression que nous ressentons en lisant la dernière phrase de la « Lettre d'un ami », après que le narrateur a disserté longuement sur des sujets profonds : « j'oubliais de vous dire, écrit-il enfin, que je fus tiré de tout ceci par le pied d'un dur Anglais qui m'écrasa le mien sans nulle peine, cependant que le train noir et suant stoppait » (MT, 93). La rupture brutale du contenu narratif, d'une méditation à un *retour au réel*, invite alors à sourire de la situation.

Dans son essai sur *L'Écriture fragmentaire*²⁶⁷, F. Susini-Anastopoulos interroge le rôle de la *Blague* dans l'œuvre de Valéry. Il semblerait alors que les raisons de son usage soient assez comparables à celles qui expliquent la veine humoristique des romans de Calvino et Musil ; les effets sont différents, mais l'attitude est proche. Refusant catégoriquement la contrainte dogmatique ou didactique, les trois écrivains luttent de cette manière contre l'emphase, le lourd, le « prétendu sérieux et indispensable », en ce sens qu'ils reconnaissent

²⁶⁵ P. Valéry, *Variété II*, *op.cit.*, p.181.

²⁶⁶ Gifford est cité par F. Susini-Anastopoulos, « Valéry et la Blague », *L'écriture fragmentaire*, *op.cit.*, p. 213.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.213-217.

alors l'inconnaissable, l'indéfinissable, le plurivoque. Contre la « machine pesante de l'intellect », contre l'« haltérophilie des concepts », ils cherchent alors à construire une sorte de *gai savoir* nietzschéen, qui serait, selon les termes du philosophe, « ironique, léger et furtif », comme si le bon fonctionnement de l'esprit nécessitait le mélange du clair et de l'éclair, de la lumière et de la lueur.

En même temps, l'expérience du tragique se trouve également à la source de la dimension ironique. Comme le dit Calvino dans ses *Leçons Américaines*, « par rapport au déchirement, l'ironie est l'annonce d'une harmonie possible ; par rapport à l'harmonie, l'ironie, c'est la conscience du déchirement réel » (LA, 113). Le va-et-vient entre l'ordre possible et le désordre permanent requerrait alors une mise à distance à la fois salvatrice et respectueuse de ce qui est. L'esprit peine à affirmer quoi que ce soit, mais refuse également d'imposer une pensée unique : l'ironie est ainsi ce qui délivre l'être de la « tyrannie de l'Un pour le rendre à la bigarrure du multiple »²⁶⁸. Autrement dit, selon F. Susini-Anastopoulos, « l'attitude ironique, c'est toutes les fois que l'esprit fonde la légitimité de son travail non dans la certitude, mais dans l'expérience fondatrice de l'aporie ». Consentant à certaines limites – restrictions de possibilités –, les personnages trahissent alors la confiance établie en la Raison.

Par conséquent, le denier sens que possède la dimension humoristique, c'est l'idée qu'il s'agit d'une « démarche oblique, en forme de détour » : la pensée prétend sérier, organiser, donc schématiser ; l'ironie, en porte-à-faux, s'emploie à sophistiquer pour ne pas trahir la « complexité agissante et non visible » de la pensée (CE II, 732). Dans cette optique, la dynamique de l'écart, du biais, de la déviation – du « Rhumbs » – peut apparaître comme l'effet proprement comique des trois récits, en tant que variation de l'attention, divertissement de l'intellect et singularisation du mode de pensée.

2. la rêverie salvatrice et la « politesse de l'esprit » – Les trois personnages possèdent ce point commun d'être des *rêveurs*. Teste est explicitement qualifié comme tel par son ami, dans sa *Lettre* (MT, 93) ; il adore la « navigation de la nuit » pendant laquelle, « souvent, [il] ne distingue plus [s]a pensée d'avant le sommeil » (MT, 31). Le personnage de Valéry est également sujet à des songes éveillés, se « laissant distraire » au gré d'une promenade (MT, 54), se « complaisant à énoncer les noms baroques » des plantes en latin.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.216, et 217 pour la suivante.

Palomar, quant à lui, semble tout entier tourné vers cette activité méditative, s'évadant dans ses pensées à tout moment. Par exemple, Calvino note que « le gorille évoque dans l'esprit de monsieur Palomar une antiquité [...] immémoriale », tandis qu'« en réalité, l'animal est encore jeune » (P, 106). La rêverie, pour Palomar, crée des ponts entre ce qui existe et ce qu'il imagine, au point de former des « pensées incongrues ». A la boucherie, notamment, il se livre à un scénario mental des plus érotiques : « le nom, la vision, l'idée l'attirent, éveillent une rêverie instantanée, non tant de la gourmandise que plutôt de l'éros : d'une mousse de graisse d'oie affleure une figure féminine, elle enduit de blanc sa peau rose, et il s'imagine déjà se frayant un chemin vers elle parmi ces denses avalanches pour l'enlacer et sombrer avec elle » (P, 90). Plusieurs méditations se font donc sur le mode de l'*évocation*, apparaissant comme une création d'un imaginaire fécond capable de transporter le personnage dans des mondes parallèles.

Le personnage de Musil n'est pas en reste ; dès les premières pages du roman, l'auteur note qu'Ulrich « était à peine redescendu de la lune qu'il se réinstallait comme s'il ne l'eût jamais quittée » (HSQ I, 25) – le choix de l'auteur d'habiller le frère et la sœur en *Pierrot* à la première rencontre peut représenter cette appartenance originelle au monde onirique. Prompt à « laisser errer ses pensées » (HSQ II, 751), il se donne comme « un grand corps qui rêv[e] les yeux ouverts » (HSQ II, 31). Parfois, en plein milieu d'une conversation, il s'égare un peu, perd le fil sans le montrer, mais sait que « ses pensées [sont] loin de ses propos » (HSQ I, 708). L'homme sans qualités, à la différence des deux autres personnages, semble en proie à ces rêveries *par lassitude*, comme si la réalité, la mondanité, les obligations sociales lui pesaient ; ainsi, les réactions qu'exigent les lettres recommandées de l'avocat et d'Hagauer – dans les affaires du testament falsifié et de l'abandon d'Agathe du domicile conjugal – assomment Ulrich : « il repoussa la paquet de monde réel [les lettres], et resta un moment songeur » (HSQ II, 457). Comme nous l'avions entraperçu au sujet du rire, le rapport au *temps*, et donc la question de faire durer l'énergie de la réflexion, transparaissent également sous les égarements du personnage comme leur cause : « il avait commencé à parler avec passion, écrit Musil, puis était redevenu songeur et se tut même un instant. Finalement, il se contenta de lever les yeux en souriant » (HSQ II, 92).

Tout se passe comme si Ulrich n'était capable de penser – d'exister ? – que par intermittence, sortant des limbes, s'excitant en idées profondes, puis vaines, parvenant à rencontrer l'autre quelques instants, puis s'éteignant, se décollant du réel. D'un autre point de vue, parce que réfléchir le coupe du monde en même temps que cela lui donne consistance,

Ulrich cherche à reprendre pied dans la vie : « il s'efforçait souvent, insiste Musil, de trouver un mot, une plaisanterie ; peu eût importé ce dont on eût parlé, il fallait seulement que ce soit quelque chose d'indifférent et de réel qui serait chez soi dans la vie, qui remettraient les âmes en contact avec le réel » (HSQ II, 821). Ce *contact*, cette *adhérence* au sol, au solide, se révèlent être un problème majeur pour l'homme sans qualités – privé de qualités effectives : son état originel semble bien être une rêverie solitaire. Si les mots sont l'un des moyens les plus efficaces pour qu'il se sente littéralement exister, l'effort paraît trop difficile ; alors seulement, se laissant vivre, la magie opère : « il avait totalement perdu le désir de répondre, note Musil. Il regarda sa montre, eut un sourire d'apaisement et observa qu'il était très tard, trop tard pour répliquer. / Ce disant, il retrouva contact pour la première fois avec les autres » (HSQ I, 754). Cette tension désespérée, orientée en quelque sorte vers le concret, semblerait jouer comme une singularité d'Ulrich. Le critique J.P. Vallée a ainsi mis en lumière ce sentiment d'« étrangeté à soi-même » qu'éprouve le personnage musilien²⁶⁹, cette indifférenciation première devenant un obstacle à la réalisation du moi.

La rêverie n'est donc pas toujours connotée positivement : échappatoire cathartique pour Ulrich, elle serait en même temps la marque de son impuissance à être là. Sans doute existe-t-il quelque chose de similaire dans le comportement de l'anxieux Palomar. En revanche, pour Valéry, la « distraction imagée » (MT, 81) reçoit un rôle épistémique de valeur, permettant d'« étendre à des objets de plus en plus nombreux des caractères particuliers provenant des premiers et des mieux connus »²⁷⁰ : rêver revient alors à compléter, à perfectionner, à relier tous les savoirs. Dans « La lettre d'un ami », le narrateur exprime une idée assez proche, remarquant que, « dans les songes, il se fait quelque fois un accord *singulier* entre ce que l'on voit et ce que l'on sait » (MT, 93). Mais il ajoute que « ce n'est point un accord qui se supporterait dans la veille », comme s'il sentait que la puissance de révélation était si forte que la conscience, déchirée entre ses propres potentialités et ses obligations pratiques, ne pouvait éprouver ces singularités sans fléchir. Ainsi s'agit-il de poser, encore une fois, des limites aux vertus intellectuelles.

Et c'est sans aucun doute sur cette idée d'une souplesse essentielle des positions théoriques que se rencontrent Valéry et Musil. Ce dernier la conceptualise en tant que

²⁶⁹ J.P. Vallée, « L'étrangeté sans qualités : le cas de Robert Musil », *Tangence*, n°76, automne 2004, p.25-49.

²⁷⁰ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op.cit., p.26.

« politesse nécessaire de la pensée »²⁷¹ : il ne faut pas « prendre la pensée au sérieux, du moins autant que [Stumm] le fait », estime Ulrich (HSQ I, 471). J. Bouveresse rapproche ainsi les deux écrivains, jugeant que « la politesse de la pensée ou, comme on peut l'appeler aussi, la politesse de l'esprit, par opposition à celle à laquelle on songe le plus naturellement, la politesse du cœur, est une chose à laquelle [ils] accordaient manifestement une importance tout à fait spéciale »²⁷². Cette attitude intellectuelle – celle d'Ulrich indéniablement – vient alors freiner l'élan capitaliste de ces princes de l'esprit, prenant de haut les incultes et les humbles, assénant des vérités à coup de « conceptions du monde *structive* » (HSQ I, 570), entendons aujourd'hui, ces discours pompeux juxtaposant les *isme* pour paraître sérieux.

Bouveresse fait référence, en ce qui concerne Valéry, à sa « Petite Lettre sur les mythes », dans laquelle l'écrivain défend la valeur du faux et celle de l'inexistant : « le vrai, écrit-il, se donne le faux pour ancêtre, pour cause, pour auteur, pour origine et pour fin, sans exception ni remède. [...] Que serions-nous sans le secours de ce qui n'existe pas ? » (Œ I, 966). C'est en ce sens, d'une certaine manière, que cette humilité de l'esprit est liée au processus de la rêverie éveillée : il s'agit de laisser place aux aléas *fictionnalistes* de la pensée, comme si, « pour atteindre au rayonnement de l'esprit, il fallait d'abord être bien persuadé de n'en avoir point ! » (HSQ I, 459). Palomar, dans cette optique, semble bien parti, lui qui désire « se mordre la langue » (P, 133), ou la tourner sept fois dans sa bouche, avant d'oser dire quoi que ce soit. Parce qu'« un homme sérieux a peu d'idée », et inversement, « un homme à idée n'est jamais sérieux » (Œ II, 844), Ulrich, Teste et Palomar prennent du recul vis-à-vis de cet usage prétendument sérieux de l'intellect qu'en font les grands pontes de la pensée institutionnalisée.

3. la « légèreté » calvinienne et son impératif formel – Prendre les choses à la légère serait ainsi une des alternatives choisies par les trois auteurs ; encore faut-il savoir ce que cela signifie réellement. « Chez l'homme de l'esprit, écrit Valéry, peut se produire une sorte de démoralisation à l'égard des choses de l'esprit, une absence de piété, une brusquerie et une légèreté à leur égard » (Œ II, 693). C'est l'attitude lasse d'Ulrich, ou encore le détachement qu'éprouve Teste au terme de sa vie. Mais c'est aussi ce refus de sacralité des raisonnements,

²⁷¹ R. Musil est cité par J. Bouveresse, *Peut-on ne pas croire ?*, *Sur la vérité, la croyance et la foi*, Agone, 2007, p.36. Nous nous appuyons sur son analyse pour traiter ici de cette notion de « politesse de l'esprit ».

²⁷² Ibid., p.36. L'auteur cite par ailleurs Musil : « Il y a dans le monde quelque chose qui devrait nous contraindre à la politesse et à la retenue les plus extrêmes (= l'humilité inductive) à son égard, que ce soit quand nous agissons ou quand nos pensées s'occupent de lui, et cette politesse devrait être suffisante pour que l'on en déduise toutes les autres politesses. Mais d'ordinaire cela n'est pas pris le moins du monde en considération » (HSQ II).

qui se change en humilité et en désir de déviations imprévisibles. La notion de « légèreté », théorisée par Calvino dans sa première *Leçon Américaine*, désigne ainsi une façon de penser autrement, débarrassée de la lourdeur des démonstrations.

Palomar devient une figure emblématique de cette manière d'être au monde, fils du dieu Hermès-Mercure, « léger et aérien, habile et agile, souple et désinvolte » (LA, 89), frère de Mercurio ou Don Quichotte, que l'auteur cite en exemple (LA, 40). La « légèreté du pensif » (LA, 32) se définit avant tout par la « vivacité et la mobilité de l'intelligence » (LA, 25) du personnage, et dont le récit met en œuvre les « éléments subtils et imperceptibles » (LA, 39). En contact avec le monde du rêve, des abstractions – tout ce qui a le moins de *poïds* possible –, Palomar se fait ainsi danseur, maître ès « bond agile et imprévu du poète-philosophe qui prend appui sur la pesanteur du monde », démontrant par là que « sa gravité détient le secret de sa légèreté » (LA, 32). La transfiguration de l'enclume des ratiocinations en plume des acrobaties de haute voltige, tient donc également de l'exercice de l'écart, de la ruse, de l'ingéniosité intellectuelle de ces créatures capables de faire passer leurs idées de « l'état lourd à l'état subtil » (CE II, 171), du fait même d'un travail rigoureux sur le langage.

Car la légèreté est liée à la précision, à l'exactitude d'une méthode ; Calvino cite Valéry à cette intention : « il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume » (CE II, 485). Autrement dit, il faut une technique imparable – à l'instar du danseur – et une maîtrise de la langue, pour pouvoir contourner la gravité du monde et le caractère fastidieux des opérations mentales. Musil en a également conscience, faisant de la « réduction de l'œuvre à sa plus grande densité intellectuelle » (Jx I, C.5, 270), la dernière étape de la mise en forme du contenu narratif. Cette « objet insaisissable d'une quête interminable » (LA, 25), ainsi que Calvino définit la légèreté, suppose donc un processus d'*allégement* en amont, comme pour parvenir à l'essentiel. L'écrivain donne alors l'exemple de la prose shakespearienne d'où émane une « gravité sans pesanteur » (LA, 54), et dont l'humour est précisément ce « comique débarrassé de la pesanteur corporelle ». Palomar semble ainsi répondre à cette exigence première, à savoir, un mélange entre la pensée mobile et dansante, tout en étant pointue et tenue, et de ce fait capable de faire sourire élégamment.

D'une manière d'être, le thème se décline donc en un style et un processus d'écriture que le récit de Calvino illustre parfaitement. En effet, *Palomar* est le résultat de nombreuses

phases d'une travail « où le fait d'ôter a eu plus d'importance que le fait de 'mettre' »²⁷³. L'écrivain cherche ainsi à « ôter du poids » (LA, 19), à soustraire plutôt qu'à additionner, estimant qu'une des valeurs littéraires importantes est cet « allègement du langage » (LA, 39). En jetant beaucoup, en sélectionnant, il s'agit de garder ce que est précieux, pour *densifier en sens* le mot raréfié. Le choix des compositions courtes s'explique sans doute également par ce désir de condenser les effets : ainsi en est-il de *Palomar* dont le « développement narratif plus réduit se situe entre l'apologue et le petit poème en prose » (LA, 85), chaque section valant pour elle-même. L'art de l'ellipse – dans « La Pantoufle dépareillée » –, ou encore l'utilisation d'onomatopées – comme « Psch ! » (P, 69) –, peuvent relever de cette volonté d'aérer le texte, en le préservant de détails pesants qui étoufferaient la méditation.

Plus généralement, quelles sont les ressources verbales dont Calvino se sert pour alléger son récit ? Elles sont multiples :

« Vivacité et précision dans le choix des termes, économie, prégnance et invention dans leur distribution et dans leur stratégie, élan, mobilité et tension dans la phrase, agilité et souplesse dans les déplacements d'un registre à l'autre, d'un rythme à l'autre »²⁷⁴.

Tout concourt, d'une certaine façon, à battre en brèche les longueurs, les langueurs, les labeurs, en un mot, ce qui peut engluier le récit au point de peser à la lecture. Difficile de ne pas penser à la difficulté que représente la masse de *L'Homme sans qualités*. Et pourtant, nous serions tentés de rapprocher les valeurs littéraires de Musil, de celles de Calvino, notamment en vertu du principe d'économie de mots dont nous avons parlé précédemment. Evidemment, les passages purement théoriques – le Journal d'Ulrich – et la taille de ce roman – outre son poids physique au sens propre ! –, n'incitent pas à croire à l'allègement du langage, et en même temps, chaque chapitre condense ses effets, évite les termes inutiles, procède par bonds agiles d'Ulrich, devenant à son tour poète-philosophe – le fait que Calvino se réfère à Musil dans le cadre de ses *Leçons Américaines* peut venir soutenir notre hypothèse.

Et que dire de Valéry, également cité en exemple par Calvino ? Il respecte indéniablement le principe d'économie et de raréfaction verbale ; son « conseil à l'écrivain » en témoigne : « de deux mots, il faut choisir le moindre » (CE II, 555), ainsi que la forme fragmentaire de son récit. Pour J.P. Chopin, Teste se donne lui-même comme un « *homo economicus* »²⁷⁵ ; en d'autres termes, « sa recherche participe d'une métaphysique de

²⁷³ I. Calvino, « Entretien avec Maria Corti », *Ermite à Paris*, op.cit., p.184.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.180.

²⁷⁵ J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise*, op.cit., p.105.

l'économie », capitalisant les possibles, rentabilisant son moi, ôtant les gestes inutiles, les mots vides, les pensées un peu sensibles, etc. Mais cette stratégie d'efficacité est-elle vraiment dans la lignée des préceptes calviniens ? Le poète-philosophe léger doit-il être efficace ? Rien n'est moins sûr... « Ôtez toute chose que j'y vois » (MT, 61), demande le personnage, sans pour autant préciser quel genre de choses. Car si « rien de doux ne [lui] pèse » (MT, 34), cela signifie-t-il que ce qui le gêne est ce qui est doux, léger, vague ? Le cas Teste semble se révéler être un cas-limite, où l'homme, *aspirant à la légèreté*, reste – involontairement ? – soumis à la gravité des choses.

Même si les trois personnages n'illustrent pas le même degré de légèreté, ils n'y demeurent pas moins attachés, l'espérant, la réalisant à moitié, ou l'exemplifiant sans en avoir même conscience. Par ailleurs, l'impératif formel que la notion recèle apparaît également comme un point commun du travail des trois auteurs. Cette « intensité du peu »²⁷⁶, sans doute paradoxale en ce qui concerne Musil, résulte d'une sorte de suspicion à l'égard de l'abondance, ou plutôt de l'excès, de la duperie intellectuelle que constituent les longs discours – le cas Arnheim en est la preuve, prolix à l'oral comme à l'écrit. La légèreté de l'être et de l'écrire se donne enfin, d'une certaine manière, comme une mise à distance du besoin de détails incessants que nécessite l'effet de réel. Ici, dans le monde du rêve et de l'apesanteur des esprits, les personnages pourraient même voler au-dessus de la réalité, si l'idée se montrait pertinente !

Indéniablement, les trois auteurs accordent une part au comique dans leurs récits, de façon plus ou moins affirmée. Le sens de cette démarche est multiple : le rire permet avant tout de contrer le sérieux susceptible de ternir l'éclat de la pensée, ou de faire obstacle au dynamisme intellectuel. Il est également le témoin d'un désir de continuer à douter au lieu d'affirmer, ou d'un état d'ignorance involontaire : « le sourire par lequel répondit Ulrich, écrit Musil, signifiait : je n'en sais rien, j'attends la suite » (HSQ I, 797). Par ailleurs, il pose une distance entre le personnage et la réalité, ôtant « à la conversation son tour personnel » (HSQ II, 347), qui serait ô combien dérangeant pour l'avènement d'une réflexion générale ou même singulièrement signifiante. Mais évidemment, sous l'humour demeure une « pincée de désespoir » (P, 3), d'angoisse, ou d'incertitude. Comment parvenir à être et à penser autrement, si l'envie est de laisser le sens affleurer à la surface de l'expérience ? Dans cette

²⁷⁶ F. Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p.234.

perspective, les trois auteurs travaillent le langage et la composition narrative, inscrivant leurs personnages dans un univers verbal plastique et transcédé.

B. La poïétique et le poétique : dire autrement

Faire advenir le sens supposerait en quelque sorte de faire parler les mots, et le cadre dans lequel ces mots sont intentionnellement agencés. Ainsi le langage se donne-t-il comme l'instrument au service de la révélation des choses, et comme une réalité à part entière, une réalité singulière et nouvelle, poétique, ouverte et active. Comme le précise Ulrich, une image, c'est « un peu de réalité et beaucoup d'exagération » (HSQ II, 492), entendons, une valeur ajoutée à la matière de référence. Valéry, Musil et Calvino déstabilisent l'idée de composition unilatérale, pour lui substituer une poïétique de l'hybridité et de la discontinuité, fondée néanmoins sur des codes formels assez stricts. Il s'agit de provoquer un dialogue entre les genres, entre les tons et entre les différents sens des mots, d'assumer, en somme, cette « polyphonie du roman » (MK, 92) d'où une signification transversale peut jaillir.

1. un travail sous contrainte : la forme chez Valéry, la structure chez Calvino – A l'évidence, le travail d'écriture de Calvino s'inscrit dans le courant littéraire de l'Oulipo – OUVroir de LITTérature POTentielle – dont la principale caractéristique est de se donner des règles ou des contraintes à suivre dans l'élaboration du texte romanesque. L'exemple le plus marquant reste peut-être *La Disparition* de G. Perec, roman pour lequel le défi à relever était de ne jamais utiliser la lettre *e*. Dans le cas de *Palomar*, l'exigence semble nettement moins drastique. L'auteur relate sa genèse dans un *Interview* accordé au *Magazine Littéraire* en 1985 :

« Comparé à mes derniers livres, *Palomar* a un schéma très simple. C'est un recueil de textes très courts, d'une certaine cohérence thématique et disposé d'un certain ordre. C'est vrai que dans la composition de mes livres, je suis quelque peu obsédé de l'ordre, de la symétrie, et même des constructions numérogiques. Je ne suis pas membre de l'Oulipo pour rien. Pour composer mon livre, je suis parti d'un matériel accumulé depuis des années. Il y a dix ans que j'ai fait paraître les premiers textes de *Palomar* dans la *Corriere della sera*, mais une idée claire de ce que devait être le livre définitif m'est venu petit à petit, et j'ai dû réécrire plusieurs textes pour qu'ils s'adaptent au projet. Projet qui était d'ailleurs très vaste et qui n'a fait que se réduire. Enfin, je me suis fixé une structure ternaire, qui a pour elle l'autorité de Dante. La *Divine Comédie* est faite de trois cantiques de trente-trois chants chacun, composés en tercets. [...] Dès que j'ai décidé que mon livre aurait la forme 3x3x3, j'ai écarté les textes qui n'épousaient pas cette structure et j'ai en composé de nouveaux, c'est-à-dire j'ai réécrit encore une fois le livre ».

Nous remarquons, au passage, le fameux processus d'allègement de la matière textuelle. Mais surtout, il apparaît que le choix de la structure a influencé, organisé et même régi la création littéraire : autrement dit, la composition précède les composants, ou encore, la forme, ici, précède le fond, qui reçoit tout son sens grâce à la polarisation ternaire de l'ensemble. Calvino s'en explique ainsi dans une note ajoutée au récit : « les chiffres 1, 2, 3, qui numérotent les titres de la table, avoue-t-il, qu'ils soient en première, deuxième ou troisième position, n'ont pas simplement une valeur ordinale, mais correspondent à trois aires thématiques, à trois genres d'expériences et d'interrogations » (P, 163) ; et l'auteur de développer la nature de chaque catégorie.

Quelle est la raison pour laquelle l'écrivain a choisi une telle dynamique métalinguistique ? Est-ce seulement dû au plaisir du jeu, à la distraction du casse-tête, au désir de s'éprouver soi-même devant de nouveaux défis ? En partie, sûrement. Mais la véritable fascination de Calvino pour la structure sérielle procède également d'une volonté d'exprimer formellement la multiplicité inhérente à la réalité, la complexité de l'être, les rhizomes infinis à l'image desquels les relations humaines s'entrelacent. Plus précisément ici, la symbolisation des numéros de sections permet d'ajouter des niveaux de lecture à chaque méditation, et donc d'*injecter du sens*, d'*exagérer* la valeur sémantique des objets narratifs. En d'autres termes, les pensées du personnage ne sont pas seulement ce qu'elles sont, mais sont *plus* que ce qu'elles sont, en tant qu'elles se répondent les unes aux autres, prises dans un réseau thématique supérieur.

En outre, les efforts structurels sont le résultat d'une certaine conception de la littérature, rejetant cette fausse idée d'inspiration, de génie libre et éclairé. La littérature, pour Calvino, est « une patiente série de tentatives pour faire tenir un mot derrière l'autre en suivant certaines règles définies ou non définies »²⁷⁷. L'écrivain serait ainsi comparable à un ouvrier ou à un artisan dont la matière première serait les mots, l'outil serait le langage, la syntaxe, la grammaire, et dont le talent serait enfin le style qui ne se peut révéler qu'après un long temps d'essais et d'échecs. C'est cette idée que partage également Valéry : rien de bon ne se crée sans labeur – et Musil, critiquant aussi l'aberrant concept d'inspiration débridée, rejoindrait sans problème les vues des deux autres auteurs.

²⁷⁷ I. Calvino, « Cybernétique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire », *op.cit.*, p.14.

Pour l'auteur de *Monsieur Teste*, c'est effectivement la difficulté qui engendrerait le processus d'écriture : « mon difficile me mène », écrit-il dans ses *Cahiers*²⁷⁸. Il fait d'ailleurs tenir des propos similaires à son personnage, qui témoigne de son aversion profonde contre les idoles que sont le génie littéraire et le talent inné : « je hais les choses extraordinaires, avoue Teste à son ami. C'est le besoin des esprits faibles. Croyez-moi à la lettre : le génie est facile, la divinité est facile... » (MT, 28). Valéry célèbre ainsi la positivité du défi, du travail de longue haleine, et même, des projets improbables : « il va falloir pouvoir ce qui est impossible, note-t-il, parce que là est la vérité absolue »²⁷⁹. Sans doute le choix d'objets si peu romanesques – le cerveau, ou le sommeil dans *Agathe* – s'explique par cet attrait pour les cas littéraires limite, mettant en péril les assurances données par des formes narratives plus classiques, et obligeant ainsi l'auteur à chercher d'autres modes d'expression et d'organisation textuels.

Mais il y a plus : en effet, la lutte contre les superstitions littéraires n'est pas seulement motivée par le fait qu'elles sont des illusions trompeuses ; elle est surtout nécessaire parce que celles-ci freinent la création, lui font littéralement obstacle en tant qu'elles empêchent, d'une certaine façon, la vraie littérature de se produire – à savoir, selon Valéry, la littérature intellectuelle et transparente, non-mimétique :

« Un des dadas de Teste, écrit-il dans *Pour un portrait de Monsieur Teste*, fut de vouloir conserver l'art – *Ars* – tout en exterminant les illusions d'artiste et d'auteur. Il ne pouvait souffrir les prétentions bêtes des poètes – ni les grossières des romanciers. Il prétendait que les idées nettes de ce qu'on fait conduisent à des développements bien plus surprenants et universels que les blagues sur l'inspiration, la vie des personnages, etc. Si Bach eût cru que les sphères lui dictassent sa musique, il n'eût pas eu la puissance de limpidité et la souveraineté de combinaisons transparentes qu'il obtient » (MT, 120-121).

La conditionnelle finale souligne ainsi le lien nécessaire entre l'idée selon laquelle la littérature est un travail d'exactitude et de vérité, et la possibilité d'un ouvrage réussi. De cette manière, nous pouvons donc comprendre en quoi la forme, à l'instar de la structure chez Calvino, semble plus importante, plus décisive, finalement, que le fond que seraient l'intrigue, les détails du personnages, etc. Parce que la condition de la littérature est proprement verbale, et non liée à un quelconque effet de réel ou de personne, c'est donc la « forme [qui] est le squelette des œuvres » (CE II, 679). Le souci de la composition tient en éveil le geste valéryen, et devient presque obsessionnel, tendant même à empêcher l'auteur, par l'impossibilité de la

²⁷⁸ P. Valéry, cité par J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise*, op.cit., p.57.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.57.

réalisation parfaite, d'achever proprement ses récits. Si le poème, par exemple, est « une fête de l'Intellect », selon lui, alors il est un « jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif ; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, rachetés » (Œ II, 546). Rien n'est par conséquent plus nécessaire que la « manœuvre du langage » (Œ II, 481), ce façonnement rigoureux, ce modelage fastidieux des mots auxquels il faut redonner sens.

Ainsi la contrainte de l'écriture valéryenne est-elle bien la *forme*, précédant l'histoire qu'elle compose : « les belles œuvres sont filles de leur forme, juge-t-il, qui naît avant elles » (Œ II, 477). Tout semble concourir à la perte de l'élan intellectuel primitif, que ce soit les émotions ou l'emploi quotidien, banal, usuel du langage : si « la pensée se fuit dans les sanglots, dans le rire, dans l'acte, dans la pâmoison, dans la gorge qui se serre », elle se fuit aussi, pour Valéry, « dans l'expression parlée, mais alors c'est une transformation qui permet la reprise et revient à la source » (Œ II, 501). D'où l'exigence de transparence de l'artifice d'écriture et de fiction. Par conséquent, « le plus beau », aux yeux de l'écrivain, ce serait de « penser dans une forme qu'on aurait inventée » (Œ II, 649), peut-être à la manière des règles oulipiennes futures.

Il n'est pas certain que ce fût un don de sens que Valéry rechercha de cette manière ; ce pourrait être même un déficit sémantique, en tant que les transcendances littéraires – comme l'inspiration ou le génie, censés dénoter cette relation privilégiée de l'écrivain avec une réalité supérieure – se voient battues en brèche. Néanmoins, l'obsession de Valéry pour la composition et la forme procède, nous semble-t-il, d'une volonté de raviver la singularité du geste créateur, de transformer le langage pour le remettre en relation avec sa propre puissance d'évocation. Dans cette perspective, il est possible de lier l'attitude de Valéry à un processus de transfiguration de la langue elle-même.

2. les hybridations génériques et tonales – Pour Calvino, Musil et Valéry, il s'agit avant tout de dire autrement, d'inventer une forme de langage qui soit suffisamment ouverte et plurielle, notamment au moyen d'un mélange répété de genres narratifs. Dans *Monsieur Teste*, l'auteur multiplie les types de discours, en plus de la confusion énonciative générale : le lecteur y trouve une chanson à « refrain », intitulée « Si le moi pouvait parler » (MT, 69), un « poème (traduit du langage Self) », des contes, comme « Le Riche d'esprit » ou « L'Homme de Verre » (MT, 72), un jeu, dit « Le jeu personnel », des lettres, celles d'Emilie Teste et d'un ami, des aphorismes, des dialogues presque théâtraux (dans *La Soirée*), et même des notes pareilles aux brouillons du présent récit, dans *Pour un portrait de Monsieur Teste*. Par

ailleurs, la « Promenade de Monsieur Teste » (MT, 99-100) pourrait ressembler à un petit poème en prose baudelairien.

A dire vrai, au vu de la diversité des énonciations et des formes narratives utilisées, le récit valéryen aurait pu manquer de cohérence sans le rôle liant que joue le personnage. Mais rappelons que ces textes ont été compilés tardivement sous le nom de Cycle de Monsieur Teste, et il n'est donc pas sûr que l'intention de Valéry eût été de juxtaposer des styles aussi différents. Ceci dit, le fait même qu'il ait emprunté autant de support narratif pour un même thème – à savoir, le personnage lui-même – prouve à lui seul que l'écrivain ne se voulait limiter en aucun cas narrativement. L'écriture valéryenne apparaît ainsi profondément discontinue et variée.

Chez Musil, l'unité narrative semble nettement plus appuyée, du fait même de la succession des chapitres. Cependant, leur diversité de nature semble aller dans le sens d'une composition hybride : certains d'entre eux s'apparentent à des mini-essais, à des fragments d'ouvrages théoriques, comme le Journal d'Ulrich, nous l'avons vu, ou encore à des actes et scènes dramatiques où les interventions des personnages tiendraient lieu de répliques, enfin, à des fables parodiées, comme le chapitre 86 du premier tome, intitulé « Le roi-marchand et la fusion d'intérêts âme-commerce », commençant comme un conte : « en ce temps où [...] » (HSQ I, 478), sans oublier l'insertion de lettres comme celles de Clarisse (HSQ II, Ch.7) ou du père d'Ulrich (HSQ I, Ch.19). En outre, la nature du roman de Musil dans sa totalité oscille entre différentes définitions : roman à thèses, comédie épique, récit mystique ? Indéniablement, l'auteur de *L'Homme sans qualités* se fait également le défenseur de la multiplicité narrative.

Dans le cas de *Palomar*, l'unité discursive est encore plus nette, puisque le récit, fort de sa structure ternaire, agence avec fluidité chaque méditation, de longueur et consistance assez comparables. Pourtant, Calvino parvient à introduire un certain effet de variation narrative, entre description, récit et méditation (correspondant aux trois numéros), mais également en utilisant des types de langage différents. Par exemple, il emploie une sorte de langage mythique, ou du moins allégorique, dans « L'épée du soleil », écrivant : « un jour, un œil sortit de la mer et l'épée, qui déjà l'attendait là, put enfin exhiber toute la sveltesse de sa pointe aiguë et sa scintillante splendeur. Ils étaient faits l'un pour l'autre, l'œil et l'épée [...] » (P, 26). Ou encore, il tend à parodier la langue des récits du Moyen-Âge pour décrire l'intérieur d'une boucherie : « Rougeoient de larges côtes, des tournedos ronds à l'épaisseur

garnie d'un ruban de lard [...]. Voici que nous entrons dans le royaume des gigots et des épaules d'agneau ; plus loin, le blanc d'une tripe, le noir d'un foie... » (P, 99). Connaissant les codes de la narration épique, Calvino transpose ainsi les figures de style propre à ce genre, et peut-être même aussi les oppositions traditionnelles – le « blanc » symbolisant le clan des Chrétiens, le « noir », celui des Maures. Il fait donc bien, lui aussi, du roman le lieu de la diversité narrative.

L'hybridité générique de ces récits tient de toute évidence de la rencontre entre la littérature et d'autres domaines *a priori* non-littéraires, comme la science ou la philosophie – nous l'avons souligné précédemment. Certains écrivains auxquels se réfèrent Valéry et Calvino, notamment, sont précisément appréciés pour leur art de faire dialoguer des sources diverses. L'auteur de *Palomar*, par exemple, note « l'imagination poético-scientifique » de Galilée, et salue l'exemple réussi de fusion entre science, littérature et philosophie que sont les œuvres de Borges, Queneau ou L. Carroll²⁸⁰. Quant à Valéry, outre son admiration pour E.A. Poe – dont le personnage de Dupin inspira Teste –, son éloge de Baudelaire se fonde aussi sur ce mélange infini de disciplines hétéroclites : « démon de la lucidité, génie de l'analyse, inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mystique avec le calcul, psychologue de l'exception, ingénieur littéraire qui approfondit et utilise *toutes les ressources de l'art* »²⁸¹. Ainsi, multiplier et actualiser les possibilités offertes au romancier serait bien, non seulement recherché pour la narration nouvelle, mais requis, en vertu de la complexité de l'être et de l'éclatement des savoirs.

Outre le mélange des genres, les trois récits proposent des tonalités variées : l'art de la reformulation d'une même idée, ou la nomination plurielle d'un même objet apparaît notamment chez Musil et Valéry – quoique les descriptions, dans *Palomar*, s'orientent également dans ce sens. Dans *L'Homme sans qualités*, par exemple, Ulrich emploie de nombreuses expressions pour référer au cadavre de son père : sur un mode poétique, « la barbe blanche à poils raides et les raides poils blancs de la barbe », sur un mode plus trivial, voire satirique, « le petit cadavre ratatiné » (HSQ II, 44), sur un mode métaphorique, « cousu dans cette effrayante et aveugle peau des morts qui fait encore partie de l'être et déjà lui est étrangère : le sac de voyage de la vie » (HSQ II, 17), mais également, de façon plus

²⁸⁰ Voir notamment « Entretien sur la science et la littérature », ou encore « Philosophie et littérature », *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.27 et 35. On pensera également, à l'évidence, aux *Leçons Américaines*, *op.cit.*

²⁸¹ P. Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété II*, *op.cit.*, p.232 – c'est moi qui souligne.

sentencieuse ou objective. Que ce soit par une « attitude de base ironique », ou par « l'élaboration de scènes vivantes et d'un certain fantastique passionnel »²⁸², Musil cherche à combattre l'intrusion excessive de l'essai dans le roman, tout en lui reconnaissant une nature hybride, mais ouvre également, au moyen de l'oscillation tonale, des possibilités de sens plurivoque.

Dans le cas de Valéry, la reformulation s'apparente davantage à ce que M. Kundera appelle « les formes poétiques de la réflexion » (MK, 169). Ainsi, Teste répète une même idée de deux manières différentes : « aimer, haïr – paraissent à moi des hasards », écrit-il, et plus loin, « mes goûts et mes dégoûts [sont] purement accidentels » (MT, 64). La « beauté de la réflexion » se donne, selon Kundera, sous la forme d'« aphorismes », de la « litanie », de la « métaphore », et l'itération, d'une certaine manière, transforme la parole en musique. Variations tonales sur la portée narrative, les mots ainsi déclinés engendrent une certaine poésie du dire.

Et effectivement, Calvino, Musil et Valéry semblent employer un langage poétique, qui s'ajoute à l'aspect scientifique ou essayiste des récits. Les images, les métaphores récurrentes – notamment dans *L'Homme sans qualités* –, le travail sur la sonorité des mots sont autant de signes de cette volonté de transfigurer la réalité au-delà de la simple description de faits. Difficile de définir cependant ce qui a trait à la poésie, tant le terme et le genre sont riches et variés en soi. Nous pourrions peut-être noter que la voix de Clarisse, par exemple, apparaît comme un instrument de transformation de l'être en un réel poétique fait de correspondances transcendantes et sensitives : la femme « voit-entend » (HSQ II, 58) les échos, résonances et liens entre les choses, au point de donner un *sens* à la fois profond et subtil aux relations humaines.

Certains passages de *Monsieur Teste* relèvent d'une même refondation poétique de la description des perceptions du personnage. Dans « La Promenade », la diction semble se rapprocher de celle du rêve ou de l'hallucination, un peu à la manière de Rimbaud, en qui Valéry trouve, vers 1894, une « possibilité continuelle d'autres choses »²⁸³ ; il écrit ainsi : « nous buvons le passage délicieux. Nous voyons la clarté tachetée faire sourire au hasard toute personne ; fuir sur un front de femme hâtive qui glisse et se brode parmi les voitures minces, et parmi les autres événements. Une pâle rue, falaise d'ombre tendre aux balcons veloutés, ses suspend, abrupte là, sur un ciel légèrement velu de lumière [...] » (MT, 99-100).

²⁸² R. Musil, Interview de 1926, *Les Cahiers de l'Herne*, op.cit., p.271.

²⁸³ P. Valéry, cité par D. Oster, *Monsieur Valéry*, op.cit., p.39.

L'auteur établit alors, à l'instar de Clarisse, des rapports impalpables et intuitifs entre les objets et des impressions fugaces.

Rappelons que la poésie tient une place importante dans l'œuvre de Valéry, admirateur de Gautier, Hugo, Verlaine, Baudelaire, et, par-dessus tout, de Mallarmé dont il célèbre le génie, la précision et l'intelligence de la langue. Lui-même poète (appartenant au mouvement symboliste), il verra dans cet art, selon D. Oster, une « représentation d'une expérience psychique, une psychologie musicale, plus près des forces que des formes, où la circulation du possible importe plus que la clôture du sens même multiple »²⁸⁴. La dimension poétique de *Monsieur Teste* renforce ainsi la puissance sémantique du récit en assumant le fond ontologique inépuisable du réel.

En se détachant du geste d'écriture mimétique, la forme poétique, ce « langage dans le langage »²⁸⁵, permet le dépassement des contraintes effectives, et invite alors le personnage à réaliser sa propre métamorphose vers une expérience superlative, disons considérablement signifiante : elle « tend à constituer le discours d'un être pur, écrit Valéry, plus profond et plus puissant dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle ». Quelles ne sont pas les aspirations des trois auteurs pour leurs créatures ! En opérant sur les « possibilités de permutations et de transformations implicites dans le langage »²⁸⁶, Valéry, Calvino et Musil, *disent autrement pour être autrement*.

3. comparaisons et métaphores musiliennes – La notion de « métaphore » s'avère extrêmement importante dans le roman de Musil, et c'est sans doute la raison pour laquelle le mot original en allemand, « *Gleichnis* », pose des problèmes de traduction : « *gleich* » dénote l'idée de ressemblance, faisant alors écho à un questionnement d'Ulrich concernant la « reproduction », la « copie », l'« image sans ressemblance » (HSQ II, 574), et lié à la gémellité, à ce qui est le même et différent à la fois. Cette tension centrale du rapport entre le frère et la sœur se retrouve également dans le personnage – étrangeté et identité à soi – et aux niveaux des objets eux-mêmes, de la réalité et de sa représentation. Comparer deux choses revient à mesurer leurs similarités et leurs divergences ; autrement dit, selon J.P. Cometti, c'est une « opération qui permet au différent de devenir le même, sans toutefois cesser

²⁸⁴ D. Oster, *Ibid.*, p.53.

²⁸⁵ P. Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété II*, *op.cit.*, p.249 – *Idem* pour la suivante.

²⁸⁶ I. Calvino, « Cybernétique et fantasmes », *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.19.

d'apparaître différent »²⁸⁷. Le langage métaphorique engendre ainsi des échos divers entre les composantes du réel, un éclatement des sens pouvant atteindre des degrés subtils de significations et de singularisation. Cette élaboration d'un équilibre relationnel fragile va de pair, comme nous allons le voir, avec l'idée de *parenté* entre les choses, se répondant, se confondant pour se distinguer.

Musil note dans son *Journal* : « autre sens des comparaisons : rendre étranger, lointain » (Jx I, C.10, 560), et dans cette perspective, le désir d'Ulrich de « vivre selon les lois de l'analogie » (HSQ I, 753) peut s'éclairer. Il s'agit, pour le personnage, de poser une distance entre le monde et lui-même, en tant que révélateur du sens profond des choses, caché sous la couche de vernis conventionnel. Et en même temps – là est le défi –, Ulrich voudrait rassembler les morceaux épars, les moitiés d'être si douloureusement séparées. Ainsi, « dans cette métaphore, pense-t-il, subsiste un peu de la magie d'être semblable et différent » (HSQ II, 286). Nous retrouvons un mouvement assez proche dans la métaphorisation calvinienne : Palomar, cherchant à définir la lune, note que : « c'est comme une hostie transparente, ou une pastille à moitié dissoute ; sauf qu'ici le cercle blanc n'est pas en train de se défaire, mais de se condenser [...] » (P, 49). La restriction répond à la comparaison, et permet de cette manière de singulariser l'objet tout en montrant les points communs avec l'image utilisée.

Remarquons au passage que là où la comparaison semble encore tracer un écart entre les deux termes, au moyen de la préposition « comme », la métaphore a tendance à créer un phénomène d'assimilation, l'instrument de la mise en rapport disparaissant au profit de l'emploi du verbe être : « la lune est un grand miroir éblouissant en vol » (P, 51), songe Palomar, identifiant littéralement un objet à un autre. L'anthropomorphisme présent dans certaines réflexions du personnage peut également apparaître comme un type d'analogie ayant pour effet de *superposer* du connu à de l'inconnu, du même sur du différent, au point de confondre l'homme et l'animal. Ulrich procède de cette manière lorsqu'il se penche sur les changements que la Terre a connus (HSQ I, 364) : tantôt « bonne bourgeoise », tantôt « mère nourricière », tantôt « fillette malingre », le personnage finit par dire que « cette ronde créature est un peu hystérique ». Il met au jour le processus de métaphorisation, à savoir la représentation d'une chose au moyen d'une langue ou d'un objet qui n'appartient pas à la même sphère de référence : « empruntant le langage des asiles d'aliénés, poursuit-il, je dirai

²⁸⁷ J.P. Cometti, *L'alternative romanesque*, op.cit., p.238.

que tout cela ressemble à des obsessions persistantes avec début de fuite des idées ». Cette métaphoricité nouvelle, sans doute liée au développement des sciences mentales en ce début de siècle, permet ainsi à Musil d'*éloigner* l'objet d'étude de ses définitions habituelles pour faire advenir un sens original, peut-être même révéler la singularité du regard de l'analyste et de la chose analysée.

Le déplacement linguistique apparaît également dans les deux autres récits. Les « fromages, selon Palomar, semblent s'offrir sur leurs plateaux comme sur les divans d'un bordel » (P, 94). Et Calvino file la métaphore comme pour signifier l'étrange rêverie dans laquelle son personnage est plongé. Censées jouer un certain rôle épistémique, les comparaisons tournent en images insolites et plutôt comiques : ainsi, Palomar estime que « s'il est juste que l'imagination vienne secourir la faiblesse de la vue, elle doit être instantanée et directe, tout comme le regard qui l'a mise à feu. Quelle était la première similitude qui lui était venue à l'esprit et qu'il avait chassée parce qu'incongrue ? Il avait vu la planète ondoyer avec ses satellites en file comme autant de petites bulles d'air qui montent des branchies d'un poisson rond des abysses, luminescent et strié... » (P, 57). Parce que la métaphore « n'impose aucun objet solide » (LA, 34), elle multiplie alors les possibilités de résonance et ouvre ainsi l'esprit – répercutant le sens du possible et le déni du privilège de l'effectif – à d'autres voies d'interprétations et de représentation du réel.

C'est dans cette même optique que Teste, informant le langage selon ses propres exigences, « désigne un objet matériel par un groupe de mots abstraits et de noms propres » (MT, 22). Et pour cause, dire « au figuré » (MT, 46), c'est ce à quoi le personnage valéryen s'emploie, notamment avec sa femme : « il me désigne presque toujours, écrit-elle, selon ce qu'il veut de moi. A soi seul, le nom qu'il me donne me fait entendre d'un mot ce à quoi je m'attende, ou ce qu'il faut que je fasse. Quand ce n'est rien de particulier qu'il désire, il me dit : *Etre*, ou *Chose*. Et parfois il m'appelle *Oasis*, ce qui me plaît » (MT, 49). A l'évidence ici, deux raisons se confondent, qui initient le processus de métaphorisation : d'une part, l'intentionnalité du personnage, défiant alors l'idée de comparaison pour ne s'appuyer que sur le désir d'identification complète, d'autre part, la recherche du mot juste, pour nommer sans idoles – en se fondant sur le principe de *Self-Variance*, et sur celui de transparence et d'authenticité : « il y avait, écrit le narrateur dans la *Lettre d'un ami*, des écritures qui criaient, des paroles qui étaient des hommes, et des hommes qui étaient des noms » (MT, 81-82). Sens littéral et figuré se confondent ici pour déterminer la nature exacte des choses, en jouant sur des niveaux de réalité différents.

Cette seconde motivation semble la plus importante : le fait de métaphoriser prend sa source, d'une certaine manière, dans la résistance des choses à être nommées, dans l'indicible, se faisant, comme le dit M. Kundera, « moyen de saisir, en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages » (MK, 163). Oscillant entre le désir de comprendre le sens des choses et celui de le leur créer spontanément, la dynamique de l'analogie s'avère active et profondément nécessaire : elle se donne comme la « faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre »²⁸⁸, et sert donc à compléter la connaissance de l'être, en reconnectant les moitiés injustement séparées.

La quête d'Ulrich et Agathe fait écho à cette recherche d'une compréhension singulière des choses, mêlant le désir d'unité et celui de variabilité. L'étreinte lunaire, « bien qu'encore presque irréaliste », est savourée « comme dans une métaphore exaltée » (HSQ II, 429), c'est-à-dire que, « non seulement les correspondances extérieures s'y fondent pour se reformer dans le murmure nuptial de l'ombre et de la lumière, mais les correspondances intérieures elles-mêmes se créent de nouvelles figures : le mot qu'on prononce, en perdant son sens propre, gagne un sens voisin ». Et cette extension sémantique semble également mise en valeur dans le jeu de Musil concernant la plurivocité de certains termes. Le verbe « *anziehen* », par exemple, est le moteur d'un éclatement de la linéarité des discours : Ulrich s'amuse, à plusieurs reprises (HSQ II, 207, 301), à révéler son double sens – « attirer » et « s'habiller », pour « *sich anziehen* » –, tout comme Clarisse avec le nom « *Lustmord* » (HSQ II, 301), qu'elle fait glisser de son sens littéral (meurtre sexuel, ou meurtre par plaisir), vers un sens plus singulier (meurtre du / contre le plaisir), un *sens voisin*, voire un sens plus juste.

Le fait qu'Ulrich ait tendance à *renommer* les choses, et notamment les femmes qu'il rencontre – à l'instar de Teste avec son épouse – peut s'expliquer de la même manière : Léontine devenant Léone (HSQ I, 27), Ermelinda Tuzzi devenant Diotime, ou encore le surnom de Bonadea que le personnage donne à sa sauveuse, témoignent d'une volonté de rattacher du sens à ce qui paraît trop banal et comme acquis. Ici l'analogie est incluse dans le nom, donc plus implicite : Ulrich compare Léontine à un bête sauvage, Bonadea et Diotime, à des figures divines ou extraordinaires. Il identifie alors deux choses contrastées, jouant ainsi sur le même et le différent en proposant une image ressemblante sans être tout à fait identique.

²⁸⁸ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, op.cit.*, p.16. L'écrivain ajoute : « le sûr est que toutes les spéculations ont pour fondement et pour but l'extension de la continuité à l'aide de métaphores, d'abstractions et de langages » (p.33). L'esprit, dans son fonctionnement et ses objets, est donc naturellement lié au processus de métaphorisation.

Il reste indéniable que Musil développe une conception profonde et puissante du rôle et du sens même de la métaphore. C'est sa propre résistance à se laisser entièrement comprendre qui semble constituer sa valeur singulière. Dans cette perspective, la part non-ratioïde de l'existence est liée à l'art de la comparaison, tandis qu'à l'opposé se trouvent la part ratioïde et le domaine de la vérité. Dans le chapitre 115 du premier tome de *L'Homme sans qualités*, intitulé « La pointe de tes seins est comme un pétale de pavot », Ulrich développe ainsi cette idée, interrogeant la nature du rapport entre la métaphore, la comparaison ou l'analogie, et ce qu'elles expriment – rapport semblable au rêve et au contenu qu'il véhicule. En d'autres termes, il se demande si l'image renvoie à quelque chose de réel, de vrai, ou si elle n'est qu'une élucubration inutile :

Une comparaison comporte une vérité et une non-vérité que l'émotion ne dissocie pas. Si, prenant la comparaison telle qu'elle est, on la façonne avec ses sens sur le mode de la réalité, on obtient le rêve et l'art ; mais entre ceux-ci et la vie pleine, réelle, demeure une paroi de verre. Si, la considérant avec son intelligence, on détache les éléments mal assortis de ceux qui le sont parfaitement, on obtient la vérité et la connaissance, mais en ruinant le sentiment. [...] L'espèce humaine, en vivant, divise l'état premier de la comparaison en deux : d'une part la matière solide de la réalité et de la vérité, d'autre part l'atmosphère vitreuse du pressentiment, de la foi et des artifices. Il semble qu'il n'y ait pas entre deux de tierce possibilité » (HSQ I, 732).

Le personnage propose ainsi une redéfinition de la figure de style : la métaphore possède donc des vertus épistémiques tout en s'éloignant de la sphère rationnelle. Plus précisément, elle est l'instrument privilégié de l'élaboration d'un langage différent du langage courant ou scientifique, ayant pour cause et effet un autre rapport de l'homme au monde. Au chapitre suivant, intitulé « Les deux arbres de la vie », Ulrich montre en effet que les hommes ont toujours emprunté et empruntent encore « deux attitudes fondamentales, l'une régie par la métaphore, l'autre par la principe d'identité ». Ces deux branches de l'existence correspondent en quelque sorte, encore une fois, à la distinction entre le ratioïde et le non-ratioïde, la logique dure et le sentiment :

« Le principe d'identité est la loi de la pensée et de l'action lucide ; il se manifeste aussi bien dans la conclusion inattaquable d'un raisonnement que dans le cerveau d'un maître chanteur poussant sa victime devant lui pas à pas ; c'est une loi qu'impose la misère de notre vie [...]. La métaphore, au contraire, est le mode d'association des images qui règne dans le rêve ; c'est la souple logique de l'âme, à quoi correspond dans les intuitions de l'art et de la religion la parenté de toutes les choses. [...] Ces diverses relations de l'homme à l'homme et de l'homme à la nature, qui ne sont pas encore et ne seront peut-être jamais purement objectives, ne peuvent être saisies autrement que par la métaphore. Ce qu'on appelle l'humanité supérieure n'est sans doute qu'une tentative pour fondre ensemble, après les avoir prudemment séparées, ces deux grandes moitiés

de la vie que sont la métaphore et la vérité. Mais quand, dans une métaphore, on dissocie tout ce qui pourrait être vrai de ce qui n'est qu'écume, on ne fait d'ordinaire que gagner un peu de vérité en détruisant toute la valeur de la métaphore » (HSQ I, 746-747).

Il est important de relever notamment l'idée de *parenté* entre les êtres, qui est l'origine autant que le but de l'acte métaphorique, et qui met ainsi en valeur l'appartenance de toute chose à une sphère commune. Par ailleurs, la dichotomie qu'Ulrich expose entre les deux moitiés de la vie prouve à elle seule le fait qu'il existe bien des différences, des distinctions, voire des distances entre telle et telle chose, telle et telle manière de dire et d'être. En ce sens, la métaphore symbolise le paradoxe de la volonté du personnage musilien : remettre en contact les parties (le même), et singulariser ces deux parties (le différent). La création d'un langage plus imagé permettrait alors d'être plus proche de l'âme, de l'émotion, de la réalité intuitive. Un homme, estime Ulrich, « ne signifie pas beaucoup plus pour les autres qu'une série de comparaisons » (HSQ I, 731), lui compris, Teste et Palomar inclus. La raison en est que, n'étant pas grand-chose personnellement, les personnages oscillent entre, et incarnent, des sens multiples, libérés, sur le plan narratif, de l'univocité du dire. Mais cela suffit-il à leur donner consistance ?

Que ce soit aux niveaux de la composition d'ensemble ou de l'énonciation, des genres narratifs ou de la tonalité de chaque récit, l'exigence semble être celle d'une variabilité et d'un pluralisme du geste scriptural. Autrement dit, Valéry, Calvino et Musil revendiquent l'hybridité linguistique, de la même manière qu'ils créent des personnages labiles, des figures ouvertes à des possibilités d'être. La dimension poétique de leurs récits permet aux auteurs d'opérer un contrepois significatif, comme pour mettre à distance ce qui deviendrait à la longue, sclérosant – comme par exemple, la lourdeur d'un style théorique. De cette manière, les personnages sont lancés dans un univers de référence nettement plus complexe : la réalité représentée, qui ne se limite déjà plus à ce qui est effectif et matériel, se lie ici au rêve et à l'imagination, et plus généralement, à d'autres niveaux de réalité *réelle*.

Comme le dit Ulrich, les comparaisons et les images « exigent l'imprécision inventive de l'imagination en même temps que la précision du réalisable. Cette limite souple entre l'imagination qui projette et l'image qui doit pouvoir tenir tête au réel est, dans notre vie, toujours importante et malaisée à tracer » (HSQ II, 577). *Toujours importante ?* Ainsi se montre l'intérêt soutenu pour les restrictions, ou du moins les bornes qui pourraient venir *informer* les choses. Le travail des écrivains sur le langage engendre la création d'un réel illimité et diversifié dans ses modalités ontologiques : dans cet état, Ulrich, Teste et Palomar

chercheraient alors à interpréter ou à rendre les choses significatives, afin de les sortir de la confusion de la masse des données.

C. Questions de sens et d'herméneutique

« La surface du monde est inépuisable », note Palomar en embrassant du regard les toits de Rome ; il y a manifestement « plus qu'assez pour saturer l'esprit d'informations et de significations » (P, 74). Il s'agit alors de dépoussiérer notre lecture de la réalité dont la « densité de signes »²⁸⁹ offre une transfiguration presque naturelle. L'utopie musilienne de la « vie motivée » se fonde ainsi sur ce désir absolu de révéler l'essence des choses afin de mener une existence littéralement transcendée. L'interprétation, plus ou moins spontanée et assumée par les personnages, devient la processus par lequel la représentation du réel se concentre autour de sa valeur spirituelle, et non pas matérielle. Dans cette optique, l'exercice littéraire semble parvenir à « élever à une dimension symbolique la représentation du singulier »²⁹⁰. En d'autres termes, si une chose est plus que ce qu'elle est, le travail du romancier consiste à mettre au jour cet écart signifiant, en restant attentif aux excès de transcendance susceptibles de menacer la justesse de l'entreprise herméneutique.

1. principes de transcendance : symbolisation et réflexivité – D'une manière générale, la valeur symbolique ou singulière qui peut s'ajouter aux objets et aux hommes se fonde sur l'état de *civilisation*, entendu positivement : dit autrement, l'objet n'est plus seulement naturel, donné, mais culturel ; il acquiert un sens multiplié par l'usage, par son histoire, par les liens qui l'unissent à l'individu. C'est ce que les trois auteurs ont tenté de prendre en considération, ou du moins d'interroger, eu égard à leur désir de tout comprendre, de tout représenter, de tout réorganiser. Dans *Palomar*, les sections chapeautées par le numéro 2, selon la structure d'ensemble, sont celles dans lesquelles Calvino insère « des éléments anthropologiques, culturels au sens large, et l'expérience, explique-t-il, outre les données visuelles, implique aussi le langage, les significations, les symboles » (P, 163). De ce fait, les trois méditations sur les magasins de Paris, à savoir, la boutique gastronomique, la fromagerie et la boucherie (numérotées 2.2.), développent amplement ce thème.

Ainsi le regard de Palomar transforme-t-il « chaque mets en un document de l'histoire de la civilisation, en un objet de musée » (P, 92), qu'il s'agisse des galantines ou des

²⁸⁹ I. Calvino, « Ermite à Paris », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.89.

²⁹⁰ .P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque, op.cit.*, p.64.

fromages. Il en vient pu à peu à « se demander si sa gourmandise n'est pas surtout mentale, esthétique, symbolique ». En effet, le personnage de Calvino passe son temps, au milieu des victuailles, à leur rattacher des images ou des propriétés transcendantes, de sorte que, « sur les étagères en marbre, l'abondance triomphe dans les formes les plus élaborées par l'art et la civilisation » (P, 90). Par exemple, « dans les tranches de pâté de gibier, les courses et le vol à travers les bruyères, songe Palomar, se fixent à jamais et se subliment en une tapisserie de saveurs ». La tendance à la *sublimation* procède bien de cette dynamique de la mise à distance : à la part visible et éprouvée de la chose, s'ajoute celle, invisible, et projetée, celle, en somme, qui exprime sa valeur spirituelle. Il est donc nécessaire de s'écarter de ce qui se donne à nous en apparence pour pouvoir atteindre le sens caché.

A l'instar du paradoxe dont nous avons parlé au sujet de la métaphore, en tant que lieu du même et du différent, la symbolisation apparaît également fondée sur cette tension entre unification et séparation : hisser un objet au rang de symbole signifie que celui-ci *dit autre chose*, quelque chose de plus que lui-même, comme l'évoque l'étymologie du terme – σύμβολον, objet coupé en deux, dont deux personnes conservaient chacune la moitié. Ainsi, entre deux chose différents, se crée une parenté – idée également présente dans la métaphorisation –, une « liaison profonde et atavique » (P, 91) : le niveau individuel et le niveau culturel se complètent. Sans doute touchons-nous là le fond de l'activité d'interprétation, en ce sens qu'il s'agit de mettre au jour la plurivocité sémantique des mots, des objets ou des images. Tel un « blason héraldique » (P, 90), chaque objet fait sens, au-delà de lui-même.

Dans ses *Analecta*, Valéry semble décrire le fonctionnement mental qui a pour effet d'accroître et de transformer le sens d'une chose : « l'esprit, écrit-il, s'arrache aux choses qui touchent le corps et sont sous les yeux. Il y retourne. Il donne à ces choses des fonctions diverses. Ainsi le même arbre est un *but* de mouvement ; il est un *signe* de souvenirs, il est un *repère* de pensées qui n'ont aucun lien avec lui, un fixateur ou un distracteur, un révélateur, un interrupteur ; un réflecteur » (CE II, 718). Et effectivement, tout se passe comme si, régulièrement, un objet ou un personnage – comme l'arbre – était employé comme un vecteur de sens, le catalyseur d'un sens différent de lui-même, donné par une instance extérieure. Par exemple, Calvino note que, « dans la blancheur épaisse et moelleuse qui remplit les flacons à ras bord, s'apaise le grincement du monde » (P, 89). Loin de la description objective des produits, l'écrivain fait ici état de l'angoisse existentielle de son personnage, parvenant à se

calmer en transfigurant l'objet regardé. Sa visite gastronomique prend alors une signification métaphysique, détournée de son sens commun ordinaire.

Plus prégnant encore est l'exemple du pneu que le gorille albinos, Copito de Nieve, n'abandonne jamais (P, 105-108). Fixant l'animal, Palomar se demande alors ce qu'est « pour lui cet objet » : est-il « un jouet ? Un fétiche ? Un talisman ? ». Remarquons que la question du personnage porte sur la définition de l'objet *pour* le gorille, c'est-à-dire sur le *pour soi*, et non l'en soi. De cette manière l'enquête s'infléchit du côté du phénomène, de l'individu et de son expérience, de son *rapport singulier au monde* : le don de signification devient une manière de singulariser le personnage, en tant que celui-ci se révèle par l'intermédiaire du vécu. Ainsi, contrairement à la femelle gorille, qui a « un rapport pratique et sans problème » avec son pneu – celui-ci étant « pour elle un objet d'usage » –, pour Copito de Nieve, « le contact avec le pneumatique semble être quelque chose d'affectif, de possessif et en quelque sorte de symbolique ». Nous sommes tentés de nous demander si cette modification du sens littéral au sens figuré de l'objet est vraiment le fait du gorille, ou plutôt celui de Palomar, voire de Calvino.

En effet, l'écrivain poursuit son récit en laissant planer un doute sur le sens de la préposition « pour » : par l'acte de symbolisation, écrit-il, « peut s'ouvrir alors pour lui [le gorille] un soupirail vers ce qui, pour l'homme en proie à l'effroi de vivre, est à la recherche d'une sortie ». La double utilisation de la préposition semblerait faire de l'animal lui-même, le symbole de l'homme anxieux. La distinction que propose G. Deleuze entre un *pour* qui signifie « à l'intention de », et un *pour* qui serait synonyme de « à la place de », peut nous permettre d'éclaircir cette phrase, et de comprendre par ailleurs que l'enjeu sous-jacent, ici, est précisément la question du sens de la vie, de la place de l'homme dans le monde. L'énoncé de Calvino pourrait ainsi être reformulé de cette manière : « par là peut s'ouvrir, à l'intention du Copito, un soupirail vers ce qui, *pour toute personne qui se trouve à la place d'un homme en proie à l'effroi de vivre*, est à la recherche d'une sortie ». D'une situation toute particulière (un gorille albinos, au zoo de Barcelone, tenant un pneu entre ses mains), Calvino parvient à tirer une signification symbolique, par une mise en rapport spatiale de deux choses, et capable de singulariser ainsi un certain type d'être au monde – celui de son personnage – et un certain type de réponse à cette existence.

Quelle est cette réponse ? « S'investir soi-même dans les choses, se reconnaître dans les signes, transformer le monde en un ensemble de symboles : presque une première aube de

la culture dans la longue nuit biologique », note l'auteur. Autrement dit, il invite son personnage, littéralement, à *se faire sens*, à *devenir symbole*, à se singulariser en entrant en résonance avec les signes extérieurs. Tout cela, contenu et activé par un simple pneu, un artefact, étranger au gorille, « privé de toute potentialité symbolique, dénué de signification, abstrait. On ne dirait pas qu'à le contempler, on puisse en tirer grand-chose ». Or, l'un des principes de la transcendance semble bel et bien être le suivant : plus l'objet est au départ indéterminé, « vide », plus le symbole peut être puissant. La chose est alors « en mesure d'assumer toutes les significations qu'on voudra lui attribuer », et nous pouvons espérer qu'il en serait de même, alors, pour les impersonnages. De cette manière, le geste sémantique procède bien d'une volonté, à savoir, celle des créatures devenant acteurs, principes actifs de la transformation du monde.

Les « puissances obscures et transcendantes » (MT, 12) que recèle le cerveau de Monsieur Teste, semblent le prédisposer, en quelque sorte, à cette activité. Et effectivement, le narrateur de *La Soirée* remarque que son ami est un « être dont l'esprit paraissait transformer pour soi seul tout ce qui est, et qui *opérait* tout ce qui lui était proposé » (MT, 23). Notons au passage qu'il s'agit, une fois de plus, d'une dynamique du « pour soi », a fortiori ici, « pour soi seul », comme si Teste projetait un sens en fonction de son propre système, singularisant par là les aspects du monde qu'il crée. Il procède alors à de véritables manipulations chimiques, destinées à modifier la matière première – et nous retrouverons la comparaison à cette science dans l'élaboration par Clarisse d'un nouveau langage : « je devinais, écrit le narrateur, cet esprit maniant et mêlant, faisant varier, mettant en communication, et dans l'étendue du champ de sa connaissance, pouvant couper et dévier, éclairer, glacer ceci, chauffer cela, noyer, exhausser, nommer ce qui manque de nom, oublier ce qu'il voulait, endormir ou colorer ceci et cela... ». Le sens qui peut émerger des propos de Teste tient donc, dans son cas, d'un processus qui est surtout réflexif, où la conscience, agençant autrement les données originelles, parvient alors à attribuer une valeur spirituelle aux choses visibles.

En ce qui concerne Ulrich, il semble que son « désir d'attacher une morale » aux objets et aux hommes (HSQ II, 43), soit à la base de la transfiguration symbolique de son univers. Ce qui est, *doit* signifier quelque chose ; il pose ainsi sur ses souvenirs-images, « comme un sceau symbolique » (HSQ I, 145), et fait des choses alentour, les vecteurs de ses réflexions – notamment éthiques –, les « réflecteurs » d'un autre monde particulièrement

signifiant. Ainsi, « de banales croisées » de rues peuvent-elles se montrer comme « les croix du Golgotha » (HSQ II, 10) ; le personnage de Meingast est l'incarnation de Prométhée (HSQ II, 151), et que dire de Moosbrugger, noyau symbolique de nombre d'abstractions formulées par Ulrich, et de nombre d'espoir entretenus par Clarisse – il est le « Rédempteur » (HSQ II, 201), ou encore, une « parabole » (HSQ II, 204). Le personnage lui-même, donc, apparaît transcendé, étant plus que lui-même, et sujet à la multiplication des images à laquelle procède Musil.

Par ailleurs, l'idée de Calvino selon laquelle, « dans un récit, tout objet est objet magique » (LA, 64), semble être, entre autres, exemplifiée dans *L'Homme sans qualités*. En effet, la réappropriation de l'espace paternel par Agathe, au début du tome II, se fait au moyen d'objets, qui « se chargent d'une force particulière » (LA, 64). Un divan et un tapis d'Orient « représentent alors un voluptueux défi au gris délicat et aux lignes raisonnables » que le salon du père « avait adoptées de par une ancestrale volonté. Cette volonté de discipline et de distinction fut offensée encore par le moyen d'une plante verte [...] » (HSQ II, 64). Symboles de l'indépendance et de la nouvelle personnalité d'Agathe, ces menus riens se donnent par conséquent comme des fenêtres ouvrant sur la singularité du personnage : Agathe se crée « une presque île strictement personnelle ».

Mais surtout, la fameuse « grille du jardin » (HSQ II, 584), qui unit et sépare les deux jumeaux du reste de la ville, de même que le frère et la sœur, apparaît bien comme un symbole fort de tout un ensemble de problématiques du roman de Musil. Elle représente l'expérience tragique de la scission entre l'homme et la réalité, mais également, cette idée majeure selon laquelle « le monde, tel qu'il est, laisse partout transparaître un monde qui aurait pu, qui aurait dû être ». La raison pour laquelle Musil s'emploie à transcender ce qui est se trouverait, en somme, dans cette duplicité du réel, le *devant-être* étant caché dans le *pouvant-être*, lui-même caché dans l'*existant*. Le but de l'écrivain serait alors de reconstituer les liens entre ces trois niveaux, en jouant notamment sur le langage.

Ainsi, sur le plan narratologique, Calvino estime que, « dès qu'un objet apparaît dans le récit, [...] il devient semblable aux pôles d'un champ magnétique, au nœud d'un réseau de rapports invisibles » (LA, 64). Dans cette perspective, tout récit met en œuvre un certain symbolisme, plus ou moins explicite, mais jamais tout à fait absent, qui permet ce lien transversal entre les niveaux de réalité. Ici, l'originalité des trois personnages – et de certains personnages secondaires du roman de Musil – tient à ceci qu'ils ont eux-mêmes conscience de la charge potentiellement symbolique des choses, puisqu'ils l'expriment parfois

explicitement. Le geste de la transcendance, parce qu'il permet à la fois de relier les choses différentes entre elles, et de distinguer certains rapports singuliers de la chose avec le sujet qui la considère, est un instrument privilégié pour la recherche et l'attribution de sens.

2. Palomar et la plurivocité des interprétations – Si le récit de Calvino est une tentative de lecture des choses, il semblerait alors naturel que Palomar se confronte à des problèmes d'herméneutique : l'interprétation du réel doit-elle être littérale, objective, univoque, définitive ou plurivoque ? Et quel(s) sens possèdent nos attitudes, nos expressions, nos énoncés ? Le personnage de Calvino semble ainsi faire écho, dans ses réflexions, aux doutes et difficultés que nous pouvons rencontrer au cours d'une quête de significations. Par exemple, dans « Le sein nu », il cherche à plusieurs reprises à *faire passer une idée* par son comportement, mais prend conscience de l'ambiguïté que cela provoque : il joue avec les possibilités de sens, imaginant ce que la femme pourrait *lire* entre les lignes de ses gestes.

L'herméneutique apparaît alors comme une science inexacte, faite d'hypothèses et de présupposés. C'est la dynamique interprétative qui se substitue à la dynamique narrative. Dans la section « Le sifflement du merle », notamment, Palomar tente alors de comprendre la langage des oiseaux, en remplaçant leurs pépiements par des phrases : un merle pourrait être en train de dire « je suis là », ou « encore », ou « je suis là, c'est toujours moi » (P, 37), réitérant les sons à l'intention de ses congénères. Le personnage prend même en compte les silences qui entrecoupent les sifflements, comme s'il s'agissait de ponctuations dans le discours des volatiles.

Puis il se lance dans la même entreprise, cette fois concernant les dialogues humains ; il liste les différents sens que pourrait revêtir une certaine phrase de sa femme : « Elle dit : 'les voilà', énonciation pléonastique (si elle sous-entend que le mari est déjà en train de regarder les merles) ou alors (s'il ne les avait pas encore vus) incompréhensible ; énonciation qui, de toute façon, vise à établir sa priorité dans l'observation des merles (effectivement c'est elle qui, la première, les a découverts et a signalé leurs habitudes à son mari) et à souligner leurs immanquables apparitions, qu'elle a déjà plusieurs fois enregistrées ». L'exercice est appliqué, sur le même principe, à la réplique de Palomar, « Chut ». Au moyen de parenthèses explicatives, le narrateur extérieur tente ainsi d'analyser les onomatopées, grognements, soupirs et silences du langage humain, tout ce qui, en un mot, *fait sens* dans un dialogue.

Calvino souligne par là l'idée selon laquelle le sens d'une proposition est multiple, lié au contexte d'énonciation, au ton de la voix, aux intentions, etc. Même si « la présupposition

de ces échanges verbaux, note l'auteur devenant linguiste pour l'occasion, c'est l'idée qu'une entente parfaite entre époux permet de se comprendre sans entrer dans les détails » (P, 38), il apparaît néanmoins que « ce principe est mis en pratique de manière très différente par l'un et par l'autre ». En somme, Calvino met au jour les sous-entendus, les implications conversationnelles, dévoilant ainsi toute la complexité du langage : loin d'être seulement un instrument de pure technique, il est aussi un fait social, influencé par la manière dont nous en usons – et nous retrouvons là des éléments culturels. Dans cette perspective, nous pourrions croire que l'écrivain discute, au sein même de sa fiction, certaines thèses contemporaines de son époque, ayant trait aux débats (socio-)linguistiques, ou encore structuralistes²⁹¹.

Le problème de l'interprétation excessive ou correcte est illustré de manière paradigmatique dans la section « Des serpents et des crânes » (P, 123-126). Palomar visite les ruines de Tula au Mexique, accompagné d'un ami, connaisseur des civilisations précolombiennes et de très belles légendes de Quetzalcóatl. Les explications de celui-ci visent à mettre au jour les symboles cachés dans les représentations murales, ou encore la signification de l'architecture du temple. Et pour cause, car « dans l'archéologie mexicaine, chaque statue, chaque objet, chaque détail, chaque bas-relief signifie quelque chose qui signifie quelque chose qui à son tour signifie quelque chose encore ». Par exemple, « un animal signifie un dieu qui signifie une étoile qui signifie un élément ou une qualité humaine, et ainsi de suite ». Le jeu des correspondances, propre à la symbolisation, est donc ici approché par l'intermédiaire de « l'écriture pictographique » pour laquelle « chaque figure se présente comme un rébus à déchiffrer ». Nous rappellerons au passage que Valéry parle du monde, dans sa totalité, comme d'un « rébus-univers » (MT, 133). Ainsi, l'interprétation est-elle nécessaire pour comprendre les secrets de l'être.

L'ami de Palomar s'arrête donc « sur chaque pierre, la transforme en récit cosmique, en allégorie, en réflexion morale ». Mais le problème de la légitimité de l'interprétation tient à ceci que « tout cela doit être cru sur parole », tant il serait difficile de « démontrer le contraire ». Dans cette situation, le second discours posé sur ces ruines par un instituteur, fait pendant à la première lecture signifiante. En effet, celui-ci adopte l'attitude inverse : il expose à ses élèves « à quelle civilisation appartiennent » les marches du temple, « à quel siècle, dans quelle pierre elles ont été sculptées, puis conclut : 'On ne sait pas ce qu'elles signifient' ». La

²⁹¹ Nous pouvons penser, entre autres, aux analyses de N. Chomsky, F. de Saussure, E. Benveniste, ou encore C. Lévy-Strauss, dans les années 70, sachant que Calvino connaît certainement les nouvelles conceptions structuralistes.

négarion de tout symbolisme est à son comble, ou plutôt, le refus d'attribuer définitivement tel ou tel sens aux symboles : « l'instituteur fournit certaines données connues, et ajoute invariablement : 'On ne sait pas ce que cela signifie' ». L'ami de Palomar est profondément choqué !

Il n'est pas anodin que ce soient les discours de deux personnages autres que Palomar lui-même. De cette manière, ce dernier a toutes les cartes en main pour choisir telle ou telle attitude interprétative, et le récit de Calvino parvient ainsi, encore une fois, à refléter les débats en cours dans le domaine de l'herméneutique. Le personnage se sent finalement pris entre-deux : « il est fasciné par la richesse des références mythologiques de son ami : le jeu de l'interprétation, la lecture allégorique lui ont toujours paru un exercice souverain de l'esprit. Mais il se sent attiré aussi par l'attitude, opposée, de l'instituteur : ce qui lui avait semblé d'abord seulement une absence d'intérêt expéditive, est en train de se révéler à lui comme une prise de position scientifique et pédagogique, un choix de méthode [...] ». Là où son ami, en effet, pose une signification claire et certaine sur chaque objet, l'instituteur, par son silence, permettrait plus largement de laisser libre le processus interprétatif ; il respecte l'état d'hésitation et d'ignorance dans lequel nous sommes en face de telles représentations : « une pierre, une figure, un signe, une parole qui nous parviennent isolées de leur contexte, ne sont que cette pierre, cette figure, ce signe ou cette parole : nous pouvons essayer de les définir, de les décrire en tant que telles, c'est tout ; si elles ont une face cachée en plus de celles qu'elles nous présentent, il ne nous est pas donné de le savoir ». Nous retrouvons l'idée selon laquelle le contexte est indispensable pour comprendre le sens d'une chose, et c'est une thèse, par ailleurs, chère à Musil.

En outre, le refus d'interpréter hâtivement pourrait être finalement une attitude plus juste vis-à-vis du mystère de l'écriture pictographique : « le refus de comprendre plus que ce que les pierres nous montrent, songe Palomar, est peut-être la seule manière possible de manifester du respect pour leur secret ; essayer de deviner est une présomption, une façon de trahir la véritable signification perdue ». Le personnage de Calvino oscille donc entre le plaisir d'entendre son ami lui raconter des histoires, et le sens même de la position de l'instituteur²⁹². Il en vient à penser lui-même que « toute traduction requiert une autre traduction et ainsi de suite », réalisant par là indéniablement sa propre nature, à savoir, un

²⁹² Calvino parle des ruines mexicaines dans deux textes antérieurs, « La forme de l'arbre », et « Les forêts et les dieux », réunis dans *Collection de sable, op.cit.*, p.120 sqq. Il évoquait déjà l'hésitation profonde que ressent l'homme vis-à-vis des multiples interprétations, ne pouvant rien affirmer, parce que « le même cours de pensée pourrait aboutir à la conclusion opposée » (p.130).

« obsédé » de la lecture des choses, selon les termes de son créateur. Il sait donc « qu'il ne pourra jamais étouffer en lui le besoin de traduire, de passer d'un langage à l'autre, des figures concrètes à des paroles abstraites, des symboles abstraits à des expériences concrètes, de tisser et de retisser un réseau d'analogies ». Le processus interprétatif apparaît comme un fonctionnement intrinsèque du cerveau de Palomar, et ainsi, revient en quelque sorte, tout simplement, à penser.

Mais ce que Calvino décrit, n'est-ce pas au fond comparable à l'origine et à la dynamique de l'exercice narratif ? En effet, cette volonté de *traduire* d'un langage à l'autre serait en jeu dans le processus menant à une certaine mise en représentation du réel. L'objet concret se fait mot, le mot se fait image, l'image se fait pensée, etc., de sorte que l'art de l'écrivain est de coudre ensemble des degrés d'existence différents. La fonction magique de l'objet fait ainsi référence à cette superposition de langage, *a fortiori*, dans une conception mythologique de la littérature. Enfin, sur le plan pratique, il est évident que la littérature a trait au domaine de la traduction – traduire un livre d'une langue à l'autre, et lire une traduction comme un texte renouvelé, se confronter aux termes ou aux figures de style intraduisibles, etc.

Calvino ne cherche donc pas à donner une signification particulière aux choses, mais bien plutôt à interroger le geste même de l'interprétation comme un don de sens plus ou moins approprié. Emergent alors des sens multiples, parfois contradictoires, en tout cas essayés sur l'objet comme un vêtement. Le *sens* du possible apparaît alors indispensable pour l'art de la lecture symbolique, capable de désigner, au fond du réel, « la pluralité des essences possibles de l'élément qui a occasionné les envolées rebondissantes »²⁹³. Musil rejoint alors Calvino sur ce point, faisant penser à Ulrich que la signification d'une chose « est l'ensemble de ses significations possibles » (HSQ II, 533), notamment liées aux contextes divers dans lesquels elle s'inscrit. Il n'est pas déplacé de remarquer alors qu'Agathe considère, à plusieurs reprises, son frère comme à un poème à déchiffrer : « elle ne pouvait pas savoir ce qu'il voulait dire, écrit Musil, mais le sait-on toujours dans un poème ? » (HSQ II, 819). Elle doit donc, à l'instar de Palomar, littéralement interpréter les propos d'Ulrich, et Ulrich tout entier, en faisant jouer les possibilités de sens.

Le récit de Valéry n'est pas non plus étranger à la problématique herméneutique, ne serait-ce que parce qu'il s'agit, pour l'auteur, de « tradui[re] du langage Self » (MT, 69) les

²⁹³ J.P. Manganaro, *Italo Calvino, op.cit.*, p.150.

pensées de son personnage. Par ailleurs, D. Oster rappelle que le théâtre, lieu de la première apparition de Teste dans *La Soirée*, en plus d'être une « figure de la conscience », se trouve être le « lieu privilégié du XIXe siècle où se joue la grande frénésie du décodage des signes »²⁹⁴. Et nous nous souvenons que le personnage s'amuse alors à interpréter les comportements sociaux des individus présents, autant que l'architecture elle-même de l'espace – mise en abîme de la question de la représentation, comme mise en scène romanesque de la mise en scène théâtrale de la réalité. Par ailleurs, la Bourse, lieu de travail anecdotique de Teste, exemplifie la thématique de « l'échange fondé sur le signe sans référent ». De cette manière, Valéry esquisse spatialement quelques réflexions au sujet de l'interprétation.

Enfin, nous pourrions mettre en résonance l'ensemble de ce que nous venons de dire, avec la recherche de définition par Ulrich quant à l'idée de signification (*etwas bedeuten*) ; elle éclaire la question du sens, de manière générale et conceptuelle. Les mots « signifier », « significatif » ou « signifiant » peuvent en effet désigner deux choses (HSQ II, 532). Premièrement, ils sont liés « à la pensée et à la connaissance », et c'est notamment l'usage que Calvino en fait à travers les notions de traduction et de symbole : « que ceci signifie cela ou ait une signification, explique Ulrich, veut dire que ceci renvoie à cela, le fait comprendre, l'affiche, peut, dans certains cas ou même en général, le représenter, qu'il est l'équivalent d'autre chose ou relève de la même notion, qu'il faut le comprendre et l'interpréter sous cette autre forme ». Cette relation est ainsi saisissable par la raison. Dans ce sens, ajoute le personnage, « tout peut signifier quelque chose ou être signifié », ce qui peut faire peser une suspicion sur le travail d'interprétation.

Le second sens, à savoir « avoir de la signification, être significatif ou important », n'exclut aucun objet non plus ; mais à la différence du premier usage du terme, il y a ici « attribution d'un rang ou d'une valeur à la signification ». Autrement dit, « que quelque chose soit signifiant », veut dire ici, finalement, qu'il est « plus signifiant qu'autre chose ou, simplement, qu'il est extraordinairement signifiant ». L'objet signifiant est alors, de cette manière, reconnu pour sa rareté, sa singularité, sa valeur ajoutée. N'est-ce pas le cas du pneu pour le gorille, qui acquiert une dimension toute personnelle, *incomparable* ? Par conséquent, le sens des choses est à la fois contenu en elles – première acception –, et dans ce cas, les personnages se doivent de le découvrir, ou extérieur à elles – seconde acception –, et ainsi les

²⁹⁴ D. Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, p.83 – et 84 pour la suivante.

personnages deviennent des créateurs actifs et singularisants. Evidemment, comme tout ce qui peut paraître duale dans l'existence, la dynamique transcendante des récits semble se développer, parallèlement, sur les deux niveaux. Mais l'essentiel serait peut-être, s'il faut sauver sa personnalité, de rendre les choses importantes, afin que l'existence de chaque créature se fasse irremplaçable.

3. L'utopie musilienne de la « vie motivée » – « Il est si simple d'avoir la force d'agir, remarque Ulrich, et si malaisé de trouver un sens à l'action ! » (HSQ II, 92). Le congé qu s'est octroyé le personnage pendant un an s'explique effectivement par cette recherche de signification qu'il s'agirait de donner à l'existence elle-même. Comment vivre, sachant qu'« une vie dépourvue de sens, qui n'obéirait qu'aux prétendus besoins, à son hasard déguisé en destin, donc une vie de perpétuelle instantanéité » est, aux yeux de l'homme sans qualités, « une représentation insupportable » (HSQ II, 604). Il s'agit donc d'aller à l'encontre de « l'inutilité des siècles », de tout faire pour ne pas mener une « vie inessentielle » (HSQ II, 118) ; au contraire, de s'orienter « vers le règne millénaire », titre de la troisième partie du roman. Dans cette perspective, l'utopie de « l'autre état » permet de penser et d'éprouver la possibilité d'une existence toute de complétude, dont « l'unique motif, l'unique forme » serait quelque chose d'« infiniment tranquille et d'infiniment vaste ». Parmi les tumultes du non-sens, le *motif* est ce qui conduit Ulrich à passer « de signification en signification » (HSQ II, 644), à entrevoir, en pointillés, cet état dans lequel « tout ce qui se passe accroît sa signification régulièrement, tranquillement grandissante ». Le personnage de Musil cherche donc à comprendre ce que peut être une *vie juste*, et celle-ci est indéniablement liée au fait de « ne donner naissance (ou de ne rien faire) qui n'ait une valeur spirituelle »²⁹⁵. Ce serait alors, le repos de la conscience.

Telles sont les prémisses de l'« utopie de la vie motivée », projet qu'expose Ulrich dans son *Journal* – aux chapitres 65 et 66 du second tome de *L'Homme sans qualités*. L'expérience tragique que le personnage tente de dépasser est celle du centrifuge : sortir de l'état de signification, être arraché aux possibilités de vie inhérente au moi serait en quelque sorte une défaite de l'homme moderne, alors soumis à la vacuité du monde et à l'absurdité de la réalité. Il s'agit de déboulonner les liens causaux ou mécaniques, inutiles, insignifiants, en les remplaçant par des *raisons d'être* – le pourquoi se substitue au comment. C'est en ce sens

²⁹⁵ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit., p.108.

que « la signification, associée à la motivation, est ce qui confère au possible sa dimension éthique »²⁹⁶. Ulrich tente donc de donner du sens au possible : ce qui peut être devient une solution partielle de ce qui doit être.

L'utopie de la vie motivée définit ainsi une manière de « vivre essentiellement » (HSQ II, 645) ; autrement dit, ce serait « vivre sans quitter le cercle de la signification », ou encore, « vivre dans le positif pur ». C'est davantage le second sens du terme qui est employé ici : quelque chose qui est rare, précieux, important, quelque chose qui, selon Ulrich, serait « maximum, généreux, créateur ou significatif, essentiel ou intégral » (HSQ II, 648). Le personnage désire en somme une vie telle qu'elle apparaît dans l'île du Paradis, c'est-à-dire, une union prolongée, une osmose extatique, une transcendance partagée dont la positivité rayonnerait sur tous les objets et les hommes alentour : « les hommes unis à moi, songe Ulrich, moi uni aux hommes par quelque chose qui nous oblige à renoncer à toute espèce d'aversion » (HSQ II, 647). Sans nier complètement les contradictions et les oppositions, ajoute-t-il, « on peut les imaginer abolies », et c'est ainsi que « le désir de vivre dans le positif absolu » (HSQ II, 645) peut prétendre à se réaliser.

En développant son utopie, le personnage de Musil semble quelque peu effrayé par l'exigence elle-même, et la possibilité de voir un jour cet état actualisé : « où trouver la possibilité d'une vie *totale*, d'une conviction *entière*, d'un amour pur, sans nulle trace d'égoïsme ? », se demande-t-il, supposant par là que l'égoïsme, comme l'aversion, *séparent*, là où il faudrait l'*unité* de l'amour, de même que l'instant *hache* là où il faudrait la *durée* apaisante et englobante. Ulrich poursuit en effet en formulant clairement son vœu : « n'accepter aucun événement sans *signification*, chaque fois que je parle d'un état illimité par opposition à l'éternelle et vaine instantanéité de notre activité ordinaire, ou de la subordination de tout état momentané à un état prolongé du sentiment qui nous rend la responsabilité » (HSQ II, 646). Nous pouvons ainsi comprendre qu'une vie motivée permettrait au moi de devenir consistant, de reprendre contact avec ces responsabilités que la société moderne a détaché du sujet. L'homme sans qualités, s'il parvenait à vivre dans cet état transcendant, parviendrait ainsi, en même temps, à adhérer à ses propriétés essentielles.

Finalement, une telle vie « dont chaque instant serait aussi significatif que possible » pourrait être assimilée, aux yeux d'Ulrich, à « cette vie de l'exigence maximum qu'[il] a imaginée comme complément de la science réelle » (HSQ II, 646). Cela signifierait donc que

²⁹⁶ *Ibid.*, p.112.

les motifs permettant à « une nouvelle entité vivante » (HSQ II, 647) d’advenir, sont liés au champ des mathématiques, ou du moins parallèles, d’une certaine manière, à l’idée d’exactitude rationnelle. Sans doute est-ce par là que nous pouvons interpréter cette espèce de malaise qui environne l’idée selon laquelle « tout ce que nous faisons n’est qu’une comparaison » (HSQ II, 941). Entendons-nous : vivre par analogie est désirable, parce que cela met à nouveau en relation des éléments actuellement dispersés, mais c’est trop peu, insuffisant en ce sens que l’homme n’a pas encore atteint cette vie totale et absolue. De même que le ratioïde et le non-ratioïde ne peuvent que fonctionner ensemble dans l’esprit humain, il s’agit de créer une symbiose plus profonde, qui n’est pas encore présente dans la vie métaphorique : « nous nous créons un système de principes, de dédommagements et ainsi de suite, note Ulrich, qui couvre une partie du possible », ou plutôt, qui couvre seulement une partie du possible, et notre existence apparaît donc restreinte, en carence. Le défi ultime serait ainsi de transformer cette restriction en singularité, autrement dit, de faire passer *ce qui est signifiant, en quelque chose de significatif*.

Parce que « nous sommes de ces choses qui échangent des signaux » (HSQ II, 826), fait qu’Ulrich juge proprement « merveilleux », la vie motivée peut être espérée à bon droit, étant potentiellement réalisable. Là se rejoignent certaines conceptions de Calvino et de Musil : la réalité est considérée comme un composé de signes déchiffrables ou lisibles, ou audibles : « le moindre détail dans l’expression de ce qui nous entoure, estiment Ulrich et Agathe, *parle*, veut dire quelque chose, proclame qu’il est issu d’une intention autre que passagère » (HSQ II, 678). L’acte du personnage tient alors à la fois du geste du recueillement sémantique, voire de la cueillette – si nous filons la culture de la métaphore des idées –, et de celui de la libération signifiante. Il y a donc une mise à distance de la passivité contemplative ; les personnages *doivent faire*²⁹⁷ en sorte que le sens transperce la surface : « ce que je fais, se dit Ulrich, doit être quelque chose et avoir part à cet événement (à cet être) intellectuel comme un montreur qui prête son corps à une idée. [...] C’est le sens des cérémonies sacrées où chaque geste a une signification » (HSQ II, 826) – et la communion des âmes tentée par Ulrich et Agathe semble faire écho au caractère sacré de la transfiguration.

²⁹⁷ L’importance que revêt le *faire* dans l’œuvre de Valéry est notamment mise en relief par J.M. Rey, *Paul Valéry, l’aventure d’une œuvre*, Seuil « La librairie du XXIe siècle », 1991. Nous pouvons y lire : « Faire, défaire, refaire, parfaire, afin de n’être pas sous l’emprise du déjà fait. [...] Avant toute signification, il y a le faire ; à l’oublier, on reconduit une vieille croyance, une mythologie du langage » (p.62-63). Teste, dans cette perspective, liée à sa condition verbale, *fait* donc sens, en tant que produit de son cerveau et de ses opérations contrôlées.

Le personnage de Valéry paraît, sous certains égards, en bonne voie pour mener une vie essentielle, c'est-à-dire une vie complète où coïncident tous les degrés de réalité. Teste possède « ce goût, et parfois ce talent de la transcendance » (MT, 71), qui produisent ainsi « le sentiment d'être ce qui passe immédiatement d'une chose à l'autre, de traverser en quelque manière les plus divers ordres ». L'impression de durée et celle de continuité font partie du noyau de la vie motivée, comme nous l'avons vu. Et même, le personnage de Valéry s'identifie substantiellement à ces « contacts dans un autre monde de choses séparées dans *leur* » (MT, 72), comme si Teste parvenait ici à ressentir seul ce que les jumeaux éprouvent ensemble. En tout cas, tout se passe comme s'il était capable de « ressentir très profondément la présence virtuelle, les connexions infinies, l'ensemble des possibilités » (CE II, 790), que ce soit celles du réel, du langage ou de l'homme. L'exercice de la traduction signifiante peut alors fonctionner.

Par conséquent, l'utopie de la vie motivée met en œuvre une certaine représentation de la réalité, profondément dépendante de la question du sens et de l'interprétation, mais également de la capacité des personnages à *s'investir* dans leur existence, à investir le monde. Tandis que Palomar interroge la valeur symbolique des choses, Ulrich, pour sa part, la désire intensément, comme une nécessité à l'avènement d'une vie plus juste parce que transcendée. Elle se donne comme l'instrument approprié pour un « commencement de surréalité » (HSQ II, 648), de ce fait plus en adéquation avec les aspirations des personnages. Et parallèlement, ce désir de positif absolu semble être chez Musil l'origine même du processus littéraire : « vivre, vivre... ne rien vouloir vivre que de beau, écrit-il, c'est dans ces conditions qu'on imagine un roman » (Jx I, C.5, 295). Si effet de réel il y a, ce serait donc en tant que celui-ci *fait de l'effet* au personnage (et à l'écrivain), par sa dimension spirituelle et significative.

4. refus de sens et excès de transcendance – Et pourtant, nous ne pouvons passer sous silence la tendance minimaliste ou littérale des auteurs. Nous avons déjà noté que Palomar est attiré, sous quelques égards, par l'attitude de l'instituteur, désireux, de temps en temps, de « s'en tenir à ce qu'il voit » (P, 55), à ce qui est. L'une des raisons qui peuvent expliquer ce choix tient à la volonté de respecter les secrets et les mystères de l'être. Le désarroi qu'Ulrich ressent dans l'état de pureté absolue avec Agathe peut se comprendre d'une manière similaire : « cela ne sert à rien, dit-il, et je voudrais partir. Tant c'est beau ! » (HSQ II, 886). La beauté de cette expérience devrait ainsi échapper à la nécessité d'une valeur sémantique, tout comme les figures et les représentations de Tula devraient rester, pour ainsi

dire, intactes, dénuées de toute projection de sens. L'art pour l'art ? Plutôt l'énigme pour l'énigme, sans doute pour préserver également la pluralité des interprétations possibles.

Provocateur en face de l'inspiration romantique de Walter, Ulrich « se demande pourquoi, somme toute, il lui fallait un sens. A son avis, on pouvait s'en passer » (HSQ I, 272). Autrement dit, le personnage de Musil interroge le *pourquoi d'un pourquoi* : le doute qu'il fait planer sur la légitimité de l'entreprise interprétative semble s'expliquer par l'aversion d'Ulrich pour le lyrisme, le surnaturel, l'imprécision. En effet, du point de vue ratioïde, la transcendance pourrait apparaître comme un artifice trompeur, engendrant des illusions de réalité : « je hais les symboles, note Ulrich dans son *Journal*, du fait même qu'ils sont si prompts à se présenter à l'esprit et se déploient à l'infini sans aucun résultat » (HSQ II, 641). Etrange remarque pour un homme aspirant à l'autre état, à un état d'abandon total et de transsubstantiation spirituelle ! Les *facilités* d'une traduction libre, d'un langage à un autre, tendraient à gêner, d'un côté, l'utopie de l'exactitude.

Il est cependant clair que les réticences du personnage musilien sont loin d'être aussi fortes que celles exprimées par Teste. Elles sont, dans le premier cas, plus passagères, et surtout impulsives, répondant à des excès inconsidérés de sens – le *tout-fait-sens* primaire des superstitions populaires ou humanistes de Walter ou Diotime. Chez Teste, il s'agit de quelque chose de plus profond, dont l'origine se situe sans doute dans le refus catégorique des idoles et vanités linguistiques. Le personnage note ainsi, dans son *Log-Book* : « l'imagination significative est une tricherie », ajoutant, comme dans un cri de désespoir, « comment revenir de si loin ? » (MT, 117). Le récit semble alors se construire, encore une fois, sur une tension, comme si le personnage était capable d'affirmer que tout a un sens *dans son système*, en vertu d'un travail incessant de la conscience réflexive, et en même temps, que *rien n'a de sens*, en vertu du refus de la psychologie interne et du caractère verbal de la littérature : « le réel d'un discours, répète Valéry, ce sont les mots et les formes » (C.II, 1099), et rien de plus. La contradiction logique apparaît alors constitutive du regard que pose le personnage sur les choses.

« Quel démon que celui de l'analogie abstraite ! » (MT, 80), s'écrie le narrateur dans la *Lettre d'un ami*, tourmenté par la diversité de sens virtuel. Certains auteurs critiques ont ainsi relevé ce qui serait une *peur du sens* que Teste éprouverait. Pour J.P. Chopin, le personnage valéryen nie volontairement toute signification aux choses, en limitant sa sphère d'analyse à son propre cerveau, ou du moins à l'esprit, ne se permettant de signifier que par

un processus lucide et rigoureux, comme en tout dernier lieu²⁹⁸. Teste serait-il finalement *l'homme du littéral*, dont les yeux se posent « sur toutes choses actuelles dans leur proximité, telles quelles, sans commentaires secrets, sans significations » (C.II, 1388) ? La véritable interprétation du réel nous montrerait-elle sa vacuité et sa contingence proprement insignifiante ? En tout cas, si nous suivons l'analyse de D. Oster, il semblerait que le personnage soit « à chaque instant apocalyptique », c'est-à-dire, pensant que « la révélation ultime est présence du rien ou du tel quel »²⁹⁹. Ainsi, la mise en accusation de la transcendance inconsidérée au bénéfice d'une attribution contrôlée de valeur sémantique serait un des enjeux de la créature testienne.

A l'autre extrémité du geste signifiant se trouve Clarisse, un des personnages féminins les plus importants de *L'Homme sans qualités*. Sa folie, allant croissante au fur et à mesure du roman, se change peu à peu en un véritable délire mystique, jusqu'à l'excès d'interprétations et de créations de sens. Il peut apparaître fécond d'étudier cette transcendance pure, afin de mieux appréhender la position médiane des trois personnages du corpus. Car au fond, pour Clarisse, il s'agit seulement de « faire sans compromis et sans mesure ce que les autres font avec mesure et à moitié » (HSQ II, 993). La radicalité des vues de cette femme est le pendant de celles de Teste : l'absolu dépassement d'un côté, et l'immanence transparente de l'autre.

Lors de sa visite à l'asile – avant d'y être elle-même enfermée quelques temps plus tard, selon certaines ébauches de Musil –, Clarisse se sent des affinités profondes avec les fous, persuadée qu'ils sont là parce qu'ils représentent autre chose qu'eux-mêmes, qu'ils sont « quelqu'un d'autre » (HSQ II, 858), et la société ne peut le souffrir. C'est pourtant, selon elle, la vérité la plus littérale : à l'instar de ces « mots à double sens » (HSQ II, 305), l'homme est un « être double », et Clarisse ne cesse de chercher l'animal qui est contenu dans chacune des personnes de son entourage – elle peine d'ailleurs à le trouver pour l'homme sans qualités. Il est tout à fait logique, selon elle, qu'« une langue double [veille] dire une vie double ». Ainsi, les femmes hystériques, par exemple, sont « un parterre de fleurs vivantes », un « parterre d'amour et de tendresse » (HSQ II, 864). Tout se passe comme si la métaphore était prise ici dans son sens premier, comme une *assimilation de l'écart signifiant* lui-même.

Au chapitre 26 du second tome du roman, intitulé « Printemps au jardin potager », Clarisse se révèle plus qu'attentive aux signes que lui présente la réalité : elle transfigure les événements naturels en un tableau qu'une entité supérieure aurait peint à son adresse. Un

²⁹⁸ J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise, op.cit.*, p.71 et 100 notamment.

²⁹⁹ D. Oster, *Monsieur Valéry, op.cit.*, p.87.

merle tenant dans son bec un ver devient alors le symbole vivant d'un discours hautement signifiant : « on n'aurait pu dire que cette vue inspirât des pensées à Clarisse, écrit Musil ; c'était plutôt une réponse de toutes parts derrière elle. Le merle noir était un corps de péché dans l'instant de la violence. Le ver était le corps de péché d'un papillon. Les deux bêtes avaient été envoyées sur sa route par le destin pour lui signifier qu'il était temps d'agir » (HSQ II, 310). Il y aurait là comme un excès d'interprétation en ce sens que Clarisse invoque le *destin* pour faire sens : comme dans les croyances superstitieuses, l'objet ou l'événement dit quelque chose de l'humeur des dieux ou du comportement des hommes. La lecture s'avère alors subjective, surnaturelle et providentielle.

Le personnage de Clarisse bénéficie de la tendresse de Musil, et cela permet alors de prendre au sérieux ses positions ; elle n'exagère donc pas de la même manière que Walter ou Diotime, au sens où sa recherche est plus proche de celle d'Ulrich : Clarisse aspire au sens et à la cohérence des choses, à une vie également plus pure, n'empruntant simplement pas tout à fait les mêmes voies, les poussant peut-être à leur paroxysme – quoique l'autre état soit comparable à la démesure de Clarisse. Celle-ci trouve « un sens à des coïncidences à peine réelles » parce qu'elle perçoit, pour les choses, « une manière de coexister différente de l'ordinaire » (HSQ II, 311). Encore une fois, l'idée de parenté entre des éléments séparés est évoquée.

La différence avec celle d'Ulrich – ou Palomar – tient en fait à l'accent posé sur tel ou tel sens du terme « signifier » : là où Ulrich se fonde davantage sur le fait qu'une chose peut renvoyer à une autre, et ainsi de suite, Clarisse pense surtout que certaines choses signifient, pour elle, plus que d'autres. Ainsi, « les événements appartenaient à un ensemble inconnu qui tournait vers eux d'autres aspects ». Elle fait alors référence au fonctionnement d'un tableau (ou d'un roman) : ne reste, dans la toile (ou le récit) que ce dont elle a « besoin, grâce à des lois géniales qui diffèrent des lois ordinaires de la nature ». Autrement dit, que tout fasse sens veut dire que tout a de l'importance – et nous retrouvons là l'enjeu de l'utopie de la vie motivée –, que tout est choisi par Clarisse pour être significatif.

Sans doute les obsessions de cette femme atteignent-elles leur comble au chapitre 116 du second tome, moment du voyage avec Ulrich sur « l'île de la santé ». La tentation romantique de Musil, à savoir de prêter au langage un pouvoir autonome d'invention, est alors mise à l'épreuve à travers l'activité frénétique de cette femme : celle-ci cherche à créer un « langage concentré où s'amassaient les battements de cœur » (HSQ II, 1013), et qui pourrait

faire émerger un autre type d'être et de réalité. Des objets sont pris pour de signes, formant un nouvel alphabet, à l'instar de l'écriture pictographique à Tula, mais ici, plus *personnalisé* : caillou, branches, pierre, puis formes gravées dans le sable, sont autant de nouveaux outils dont Clarisse se sert pour s'exprimer, et cependant difficiles à lire et à comprendre, du fait qu'ils se mélangent, s'effacent ou varient. Il est alors remarquable que le personnage tende à se réaliser par l'intermédiaire de ces signes équivoques, fragiles et décalés : « l'île était envahie de Clarisses, note Musil, elles dormaient dans le sable, elles volaient, [...] elles chantaient [...], il y avait une volupté à se toucher partout soi-même, à se rencontrer partout ». Nous comprenons là que la recherche d'un nouveau langage peut à l'évidence se coupler avec celle d'un autre Je plus consistant et plus authentique.

Clarisse, enfin, « se mit à traduire sa vie en poèmes » (HSQ II, 1017), désirant donc passer de l'existence réelle à la représentation abstraite d'elle-même, portée par la croyance d'une vie singulière possible parce que transfigurée. Elle travaille alors à refonder la langue ; par exemple, elle dit désormais : « je ne re-garde pas, je re-donne ». Elle critique la langue ordinaire, et jusqu'à celle des poètes : « il y a dans nos poèmes, estime-t-elle, une logique trop rigide, les mots sont des notions consumées, la syntaxe vous tend une canne comme à un aveugle, le sens n'arrive pas à se dégager d'un sol déjà piétiné par tout le monde, l'âme réveillée ne peut supporter cette cuirasse » (HSQ II, 1018) ; Ulrich et Musil rejoignent volontiers cette conception des choses. Le personnage cherche donc à dégager « les mots de relations grammaticales par trop appauvries » en utilisant désormais des « mots composés » et des structures syntaxiques plus libres.

Il faut absolument changer le sens linéaire de lecture des termes : Clarisse « appelait ces combinaisons, écrit l'auteur, la chimie des mots, et inventait les mesures de rétention ». Nous retrouvons là, en quelque sorte, l'exercice intellectuel de Teste sur le langage, maniant et informant la langue par une alchimie de la conscience. Plusieurs instruments sont ici employées par le personnage de Musil : les points d'exclamation, les soulignements, la répétition sont autant de gestes linguistiques de Clarisse pour parvenir à l'expression la plus signifiante possible de son être et de la réalité – nous penserons en outre aux tirets et italiques de l'écriture de Valéry, également porté par une recherche de sincérité du Self et de sa condition linguistique. Car enfin, « calculer le nombre de répétitions afin qu'il traduisît exactement ce qu'on voulait dire était un problème d'une difficulté inouïe ». Et dans ce sens, la crise du sujet se répercute dans l'urgence de la création d'une nouvelle manière de dire. Ces « combinaisons verbales non encore limitées par des significations trop précises » (HSQ II,

1019) jouent ainsi sur les possibilités narratologiques, en vue d'« imaginer dans les décombres de l'esprit les formes nouvelles qu'on pourrait en extraire ». Le personnage de Clarisse se fait l'écho des problématiques brûlantes du roman de Musil, aspirant à sauver l'esprit, et ce, peut-être, pour sauver notre singularité.

A l'évidence, la voie choisie par ce personnage s'inscrit dans la sphère de la transcendance : « c'est l'être tout entier, écrit l'auteur, qui monte ou qui descend sur un autre plan, qui 'descend dans les hauteurs' ; toutes choses alors se modifient en accord avec ce mouvement, on pourrait dire qu'elles restent les mêmes, mais qu'elles se trouvent dans un autre espace, ou qu'une signification différente colore autrement le tout ». Cette « coloration philosophique » (HSQ II, 1014), et poétique, qui vient teinter le réel semble porter en elle-même la tension centrale entre l'identité et la différence : une chose est ce qu'elle est, et en même temps, plus qu'elle-même, en tant que son appartenance à plusieurs niveaux de réalité la *colore* singulièrement. C'est pourquoi, dans ces moments-là, finit par dire Musil, « on comprend qu'il existe, outre le monde pour tous, le monde solide, intelligible et accessible à la raison, un deuxième monde mouvant, singulier, visionnaire, irrationnel qui n'est recouvert par l'autre qu'en apparence : monde que nous ne portons pas simplement dans notre cœur ou dans notre tête comme le croient les gens, mais qui existe en dehors de nous avec autant de réalité que l'autre ». Le *réalisme* de l'écrivain semble être à chaque fois l'argument crucial de ses développements : je n'invente rien, dirait-il, je ne fais que révéler aux yeux des hommes ratioïdes et impersonnels, les nuances qu'ils ne remarquent plus, et qui transcendent la pauvre réalité ordinaire.

Sur ce point, évidemment, Ulrich s'accorde avec Clarisse, de même que Palomar et encore Teste, tous tenus par ce sens du possible et de l'ineffectif. Ce qui dérange cependant l'homme sans qualités, c'est précisément le manque de distance de son amie vis-à-vis de cette réalité supérieure. Elle y adhère inconditionnellement, elle prend au sens propre, les sens figurés. Parce que la deuxième moitié plus sensible du réel reste ténue, mystérieuse et non entièrement accessible, il s'agit de modérer la confiance que nous pouvons lui accorder : en cela, le rire, d'une part, et la science, d'autre part, permettent aux personnages de se prémunir des significations excessives ou illusives.

Contre l'absurdité et la division des choses en surface, Ulrich, Palomar et Teste désirent faire éclore des significations multiples en dépoussiérant les connexions infinies, les réseaux d'analogie, les variations du même qui traversent le réel. Il ne s'agit pas tant de

révéler le sens occulte que le sens caché de l'être, comme avec l'intention d'être trouvé : c'est bien ce que veulent dire le processus d'interprétation et de lecture des choses. Seul compte, en somme, le droit à l'esprit à chercher « cette signification, non dans ce qui est et qui en particulier n'est rien, mais dans l'étendue des possibles »³⁰⁰. Si les personnages tendent à refuser la linéarité au profit de la plurivocité, cela tien sans doute à cette exigence de voir à travers, même si, comme nous l'avons vu, ils posent certaines limites à la dynamique transcendante. Palomar, Teste et Ulrich se donnent alors comme des vecteurs de signification et des réflecteurs d'importance potentielle. De la sorte, « supprimer la réalité de l'expérience » revient alors à « distendre celle-ci entre le possible qui est sens, et le non-sens de l'impossible »³⁰¹, à représenter, finalement, une réalité susceptible de devenir éthiquement acceptable.

Que ce soit par une manière d'être – ironique, léger, décalé – ou par une manière d'écrire – discontinue, formellement contrainte, narrativement hybride –, tout concourt, dans ces récits, à accentuer l'écart entre la réalité telle qu'elle est effectivement, et la représentation d'une réalité plus ouverte, poétique et labile, bien plus complexe qu'il n'y paraît. Ces « bonds » (MT, 22) qui étonnent les gens ordinaires, ou mêmes les écrivains plus classiques, sont ici recherchés comme étant le terreau d'une recreation littéraire autant que d'une métamorphose existentielle. Dans son essai intitulé *L'Homme allemand*³⁰², Musil souligne l'intérêt d'un effacement mesuré des frontières et des dichotomies, qui permettrait à la fois de renouveler les genres littéraires et de lutter contre les séparations tragiques de la vie. Le langage métaphorique, plus flottant, décomplexé, engendre la transformation du voir en voir comme, c'est-à-dire la mise en dialogue du réel dans « l'horizon du singulier ». Ainsi apparaît la possibilité d'un faire autrement, là où le cloisonnement verbal et ontologique réduirait, dans leurs perspectives, le champ de la signification profonde.

Sans doute la dynamique transcendante permet-elle cette « transsubstantiation d'un être humain en un fragment d'éternité » (HSQ II, 1048), et la vie motivée serait alors à portée de main. Le sens par l'écart devient sens par la combinaison des niveaux de réalité. Si tout peut se produire dans la vie, « l'important est d'en comprendre le sens » (Jx II, 501). C'est ce à quoi s'attèlent les trois personnages : comprendre le sens des différences singularisantes, et non seulement les comprendre, mais les vivre, les exprimer. Il s'agit enfin de proposer des

³⁰⁰ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit., p.190.

³⁰¹ *Ibid.*, p.196.

³⁰² R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.127.

solutions partielles à partir d'expériences irréalisables ou irréalisées, et qui transforme ainsi le roman en un laboratoire à mots ouverts.

II. La littérature en mouvement et en questions

Les trois récits du corpus possèdent ceci de commun qu'aucun n'est véritablement clos. En effet, l'inachèvement du monument musilien est à comprendre dans son sens le plus littéral, puisque l'auteur n'a jamais fini *L'Homme sans qualités*. Dans le cas de *Monsieur Teste*, les fragments se sont ajoutés les uns aux autres, et le dernier, intitulé pourtant « Fin de M. Teste », ne s'avère être cependant, aux dires de Valéry, qu'une des alternatives possibles. Enfin, si *Palomar* se termine également sur la mort du personnage, le récit n'en reste pas moins ouvert à d'autres méditations potentielles. Autrement dit, l'absence d'un mouvement diégétique classique permet de penser que la narration, ici, répond à d'autres exigences que celles des romans réalistes, où le point final marque un arrêt franc et définitif. Cette « passion de l'autrement » (Jx II, 69) que les trois auteurs semblent nourrir chacun à leur façon, engendre donc une littérature du *devenir*, singulière et profondément interrogative, où le rôle de la fiction dépasserait alors les cadres du livre comme objet limité.

La raison majeure paraît se situer du côté de sa nature intellectuelle : « pour les pensées de haut vol, songe Ulrich, on a créé une sorte de basse-cour que l'on appelle théologie, philosophie ou littérature ; là, elles peuvent se développer à leur manière, *se multiplier à perte de vue*, et la chose est fort bien » (HSQ I, 450). L'esprit étant le générateur d'idées infinies, le roman se doit donc de respecter son mouvement ininterrompu. La loi de la création littéraire, énoncée par Teste, à savoir qu'il « ne faut rien creuser à fond » (MT, 89), se fonde ainsi sur le désir de préserver le genre de *vie* des pensées : furtive, fugace et fuyante, toujours renouvelée, jamais fixe, faite de tentatives réitérées, d'essais, d'hypothèses ponctuelles. En vue de quoi ? Elles sont les différentes phases de l'itinéraire du personnage « sur le chemin de la sagesse » (P, 153). Ainsi, les voies de l'écriture semblent suivre celles de la vie et de l'esprit, en zigzag, bifurcations et expérimentations de toutes sortes.

A. La pensée en train de se faire : le rayonnement de l'irréel

Ulrich, Teste et Palomar s'engagent dans une lutte plus ou moins consciente « contre les solutions totales et les systèmes » (HSQ II, 851). De ce fait, c'est l'écriture elle-même qui prend ses distances à l'égard de l'affirmation, de l'assurance et, pour ainsi dire, de la

propriété intellectuelle. L'idée pure, en somme, n'est ni claire, ni figée, ni pratique ; au contraire, elle est comme l'étrangère du monde actuel, avec ses conventions, ses intérêts, sa sédentarisation de l'être labile. Comme le dit le personnage de Musil, par nature, « les mots sautent d'arbres en arbres comme des singes, mais dans l'obscur domaine où l'on prend racine, on est privé de leur amicale entremise » (HSQ I, 195). Parce que les pensées se lient aux noms pour exister le temps de leur apparition, les trois auteurs continuent à prêter attention au langage pour lui rendre sa plasticité.

1. contre les certitudes et les conventions – A plusieurs reprises déjà, nous avons remarqué à quel point il paraissait nécessaire pour les personnages de se déshabituer des choses considérées somme acquises et indéboullonnables, notamment au moyen d'un regard oblique sur le monde. Nous voudrions montrer ici qu'il s'agit d'un refus de tout ce qui peut être jugé sclérosé, étouffant, en un mot, paralysant : « il ne faut pas faire de système, insiste Valéry. Un système est un arrêt. C'est un renoncement. Car un arrêt sur une idée, explique-t-il, est un arrêt sur un plan incliné, un faux équilibre » (Œ II, 787). Ulrich, indéniablement, s'élève « contre les systématisations logiques, contre la volonté univoque, contre les poussées trop nettement orientées de l'ambition » (HSQ I, 319), et ce, parce qu'il n'y a rien de plus efficace pour ne pas se perdre ! Or, les personnages paraissent revendiquer la valeur du détour et de l'hésitation, seules capables de les libérer du poids de la *stagnation*. Le regard de Palomar reste ainsi « vigilant, disponible, *délié* de toutes certitudes » (P, 64). Il s'agit donc bien toujours de s'ouvrir à une autre dimension par une *distance* prise à l'égard de la sphère habituelle des occupations de l'existence, c'est-à-dire, à l'égard de la civilisation, terme entendu dans son sens coercitif.

Les trois personnages ne peuvent prétendre se réaliser qu'en se gardant de ces « constantes existentielles » (HSQ I, 33) que sont les habitudes, les obligations sociales et les conventions. Musil note ainsi que l'homme sans qualités a, ces derniers temps, « oublié beaucoup de choses qui lui étaient jusqu'alors familières ou, plus exactement, il les avait mises à l'écart » (HSQ II, 575). A l'évidence, l'écart représente ici le geste singulier du personnage décidé, en somme, à ne pas se laisser engluier dans le scénario traditionnel, à ne plus laisser son moi être envahi par la mélasse ambiante. Ainsi, Palomar multiplie les tentatives de singularisation en adoptant, à l'égard de la femme aux seins nus, des attitudes allégées du « poids mort d'une tradition de mauvaises mœurs » (P, 20). Remarquons au passage que son échec final témoigne de la résistance du réel à demeurer *toujours la même*

histoire. Le personnage de Calvino s'attaque alors aux attendus de la conversation courante : il veut se « mordre trois fois la langue avant d'affirmer quoi que ce soit » (P, 133), sans doute pour éviter précisément de dire quelque chose de conventionnel, ou de déjà dit. Il est malaisé pourtant de ne pas « se conformer » (P, 134), malgré tous les efforts fournis, au plus grand nombre, étant donné que l'entité collective peut attester de tendances les plus diverses.

Le sens de cette méditation est double. En effet, il semble que Calvino, par l'intermédiaire des actes et aspirations de son personnage, vise à se garder à la fois des conventions sociales, et des *conventions de langage* : car Palomar ne cherche pas seulement à se distinguer dans son comportement en société, mais également à ne pas répéter les mêmes lieux communs, à ne pas formuler les choses de la même manière. Dans cette perspective, nous pourrions penser que la même exigence s'applique au processus narratif : le récit doit être préservé des idées reçues et des expressions toutes faites. Ainsi, contre le « discours radoteur » (P, 108), Calvino, Musil et Valéry désireraient « parvenir au sens ultime que les paroles n'atteignent pas », à la différence de la stratégie flaubertienne, par exemple, qui consiste à ponctuer son roman de clichés volontaires pour en faire ressortir la vacuité. C'est en tout cas ce que l'auteur de *Palomar* exprime de manière générale : « le combat de la littérature, estime-t-il, est précisément un effort pour dépasser les frontières du langage ; c'est du bord extrême du dicible que la littérature se projette ; c'est l'attrait de ce qui est hors du vocabulaire qui meut la littérature »³⁰³. Par conséquent, la langue, tout autant sujette aux paralysies causées par l'habitude de ses usagers, doit s'en libérer littéralement, et c'est ce que les trois écrivains tentent de faire dans leurs récits.

Chez Valéry, il s'agit, nous semble-t-il, d'une véritable obsession : le langage est « toujours en accusation » (MT, 12), comme s'il était coupable de collaboration et de régénération de la comédie grotesque des fantômes verbaux. Dans *La Soirée*, le narrateur se fait le témoin de cette trahison, de ce *crime de lèse-signification* : « les milliards de mots qui ont bourdonné à mes oreilles, avoue-t-il, m'ont rarement ébranlé par ce qu'on voulait leur faire dire ; et tous ceux que j'ai moi-même prononcés à autrui, je les ai sentis se distinguer toujours de ma pensée, – car ils devenaient *invariables* » (MT, 16). Là est tout le problème de la langue ordinaire : les mots, possédant des *définitions*, apparaissent comme des désignateurs rigides, trop rigides, et donc tout à fait inappropriés à la pensée *variable*. Dans la cervelle de Teste, en effet, « il n'est guère de pensée qui ne s'accompagne du sentiment qu'elle est

³⁰³ I. Calvino, « Cybernétique ou fantasmes », *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.17.

provisoire » (MT, 12), et c'est pourquoi le personnage « n'a pas [même] d'opinions » (MT, 21). Il s'agit donc, pour Valéry et sa créature, de créer un autre langage pour lequel la nature des mots et celle des idées puissent coïncider parfaitement.

Apparemment, Teste y est parvenu : « il y a dans son langage, témoigne son épouse, je ne sais quelle puissance de faire voir et entendre ce que l'on a de plus caché » (MT, 52). Le personnage valéryen est donc en possession d'un langage signifiant, parce qu'authentique, transparent, et susceptible de mutations variées. Sur le plan narratif, l'auteur semble également utiliser une langue peu conventionnelle, en plus d'être quelque peu abstraite. Multipliant l'emploi de parenthèses, de points de suspension, d'expressions en italique et, par-dessus tout, de *tirets*, Valéry opère donc au moyen d'une diction hachée, profondément discontinuée, aérée, sinueuse. Les ruptures syntaxiques et les nombreux espaces entre les paragraphes (la forme de l'aphorisme, à laquelle Musil se ralliera tardivement) traduisent bien, de manière formelle, le mode véritable de la pensée : « c'est qu'une idée, insiste-t-il, ne peut être fixe, voilà tout » (Œ II, 204), et ainsi, un langage, non plus !

Teste défie alors les hommes ordinaires d'être capables de conclure « contre leur évidence et leur pensée claire » (MT, 133). Il hait au plus profond de lui-même le train-train contre-nature des pensées lisses : « je méprise vos idées, écrit-il dans son *Log-Book*, pour les considérer en toute clarté [...] ; et je les vois comme on voit en pleine eau pure, dans un vase de verre, trois ou quatre poissons rouge faire, en circulant, des découvertes toujours naïves et toujours les mêmes » (MT, 74). La répétition, le rabâchage, le radotage stérile sont bel et bien dans la ligne de mire des trois personnages. La raison tient à ceci qu'ils ne peuvent croire « définitives sans horreur » (MT, 30) telle pensée ou telle situation. Autrement dit, *demeurer est mourir*. C'est pourquoi la mise à distance se donne comme un acte salvateur : les choses, alors, « ne sont plus si naturelles » (MT, 80) qu'elles n'y paraissent. Ainsi le voyage en train du narrateur de la *Lettre d'un ami*, déconstruisant les habitudes et les acquis par un mouvement de fuite en avant, lui permet-il de penser autrement ; « le spontané n'est plus le même, songe-t-il, avant d'ajouter : « je me sentais donc ressaisir par un autre système de vie » (MT, 81). Tel est le vœu tenace des trois personnages : vivre du nouveau, et du nouveau, et du nouveau, et ainsi de suite, comme les battements du train.

Tout se passe comme si Ulrich, Palomar et Teste redoutaient de se laisser happer, au fur et à mesure, par la machine de l'uniformisation et de l'aplanissement des vibrations de la vie. Mais en formulant le désir de vivre selon les (non-)lois de la pensée, ils se lancent en même temps dans une aventure incertaine. Parce que l'esprit est ce qui, toujours, « mélange,

dissout, et recompose différemment » (HSQ I, 192), alors aucune « solution trop simple » (MT, 27) ne peut apparaître comme étant la bonne. Nous pourrions ainsi, pour la citation suivante, remplacer le pronom par le nom de chaque personnage, là où il désigne initialement la faculté mentale, afin de cerner, de cette manière, toute la difficulté, et le haut degré d'exigence qui est attendu de la nouvelle vie :

« Il hait secrètement comme la mort tout ce qui feint d'être immuable, les grands idéaux, les grandes lois, et leur petite copie pétrifiée, l'homme satisfait. Il n'est rien qu'il considère comme ferme, aucune personne, aucun ordre ; parce que nos connaissances peuvent se modifier chaque jour, il ne croit à aucune liaison, et chaque chose ne garde sa valeur que jusqu'au prochain acte de création, comme un visage auquel on parle et qui s'altère avec les mots » (HSQ I, 193).

Les possibilités de métamorphoses et de mouvement sont donc hissées au rang d'impératif catégorique, en vertu du mode d'être des idées, et l'image d'une vie, d'un langage et d'une pensée sédentaires devient la représentation même du cauchemar des personnages. Il faut, pour ainsi dire, avancer pour exister.

2. décrire la pensée en action : l'analogie avec la marche – C'est « mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, que les opérations de l'esprit vont pouvoir nous servir »³⁰⁴, écrit Valéry, critiquant alors, à partir de cette conception, les *Pensées* de Pascal : celles-ci lui paraissent être des « armes », des « poisons », précisément parce qu'elles sont figées, abouties. Nous pourrions dire, en somme, que le philosophe a franchi la ligne d'arrivée, tandis que les trois auteurs, doublés de leurs créatures, sont encore *en chemin*, et désirent d'ailleurs y rester. Ainsi, la métaphore de la marche, ou plus largement du trajet, du mouvement dans l'espace, se donne comme une illustration privilégiée du mode d'être des personnages, autant que du processus de la pensée et de l'écriture.

Palomar, d'abord, outre ses voyages à Paris, Barcelone ou encore au Japon, médite à plusieurs reprises en avançant d'un point à l'autre. Dans « Le sein nu », par exemple, il « marche le long d'une plage déserte » (P, 17) et se livre alors à une réflexion labile : il passe et repasse devant la femme, ses idées se formant *pas à pas*. Sur le plan de l'écriture, Calvino choisit le discours indirect libre pour livrer au lecteur les fluctuations mentales de son personnage : il exprime par là, à l'évidence, des idées en train de naître, au moment même où elles éclosent dans le cerveau de Palomar. Il en est de même dans la section « L'épée du soleil », où celui-ci pense tout en nageant, et les vaguelettes à la surface de la mer sont alors

³⁰⁴ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op.cit.*, 14.

comparables aux remous de ses pensées. Quelque chose se déploie, est en route, sans venir s'échouer une fois pour toutes sur les rives de la certitude.

Nombre d'images du mouvement sont utilisées pour décrire le fonctionnement de l'esprit. Ainsi, Palomar s'attache à « suivre le fil de ses pensées éveillées par le chant des oiseaux » (P, 35), à l'instar du récit, pourrions-nous dire, qui suit le fil d'une histoire, ou encore de l'homme, déroulant le fil de son existence – et les trois Parques, le tissant, le brochant et le coupant. Mais la bobine du personnage calvinien est quelque peu emmêlée : « sa pensée, note l'auteur, ne procède pas en ligne droite, mais en zigzag, à travers des oscillations, des démentis, des corrections » (P, 134). La marche du personnage tiendrait donc à la fois de la balade, du mouvement démultiplié, allant dans tous les sens, et, à coup sûr, de la trajectoire labyrinthique. En effet, il n'est pas besoin de rappeler la passion de Calvino pour le labyrinthe, comme dynamique narrative et lieu d'évolution de plusieurs de ses personnages : son roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* en est l'expression paradigmatique, mais nous pouvons également penser à ses réflexions concernant le roman d'A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*³⁰⁵, pour lequel il imagine alors d'autres scénarii possibles.

Ce cheminement hasardeux est également celui des « promenades sans but d'Ulrich et Agathe » (HSQ II, 508). Dans le chapitre 47 du second tome de *L'Homme sans qualités*, intitulé « Promenades dans la foule », les jumeaux flânent ainsi dans les rues, discutant et expérimentant leurs hypothèses au hasard des rencontres. Musil compare alors clairement leur mode de pensée avec celui de leur déplacement : « aucune de ces conversations, note-t-il, ne traitait son sujet d'une façon tangible ou complète : toutes sinuaient dans les directions les plus diverses. Ainsi, le tissu des pensées devenait-il de plus en plus ample ; une fois sur deux, devant le flot croissant des observations, ils renonçaient à les ordonner [...] ; cela se poursuivait longtemps avant qu'un résultat incontestable apparût ». Outre l'image de la marche sinueuse et sans finalité, l'écrivain utilise parallèlement celle du fil de la pensée. Ce qui émerge de cette métaphorisation double semble donc bien être l'idée selon laquelle, sans jamais cesser, les personnages se doivent de *parcourir le réseau de la vie faite esprit*.

Plusieurs fois Ulrich manifeste la richesse de son intellect lors de promenades en ville ou dans la nature. Ainsi, les chapitres 9 et 10 du second tome du roman sont-ils consacrés aux conversations des jumeaux partis en « excursions à la Schwedenschanze ». Sur le chemin en

³⁰⁵ Voir notamment I. Calvino, *Cosmicomics, récits anciens et nouveaux*, Seuil « Points », concernant le roman de Dumas. Calvino expose sa passion pour le labyrinthe, notamment dans son article « Le Défi au labyrinthe », *Textes Critiques* (1955-1978), Seuil.

montée, nous fait comprendre Musil, Agathe a bien du mal à rattraper son frère, à penser, pour ainsi dire, aussi vite que lui. Par ailleurs, le concept de la « morale du deuxième pas », ou du pas suivant (HSQ II, 85), élaboré par l'auteur, nous renvoie également à l'analogie de la marche : cela signifie que nous pensons et agissons en suivant un certain itinéraire, certaines bifurcations, et nos choix sont comme des pas qui nous guident, nous permettent de changer de direction ou de faire *escale* dans des états de bonheur ou de cohérence intérieure. Escale seulement ! Car il faut « prendre l'esprit comme il est : quelque chose de jaillissant, de florissant, qui n'aboutit jamais à des résultats fixes » (HSQ II, 1082). Autrement dit, réinjectant du mouvement dans ce qui stagne, la pensée se donne comme *le* mode d'existence approprié.

Peut-être davantage que Palomar – trop anxieux –, ou Teste – trop orgueilleux –, Ulrich serait proprement un « aventurier » (HSQ II, 83). Dans son *Journal*, il note explicitement que « l'objet même de sa recherche voulait que rien de ce qu'on en pouvait dire ne s'organisât d'une manière progressive : la dispersion y était aussi multiple que les contacts » (HSQ II, 602). La perte d'orientation unique, comme une *perte du où*, va de pair avec le désir de rester disponible à toutes les possibilités mentales et existentielles qui s'offrent à lui – et cela fait écho également à la perte d'identité stable, le *où* étant lié au *qui*. Au chapitre 22 du second tome, Ulrich déambule dans les rues de Vienne, rencontre Mademoiselle Strasil dans le tramway, engage des conversations sur des sujets divers et variés, poursuit à pieds en formulant des réflexions fugaces et hétéroclites : il ne sait même plus où ses pas le portent, tout en étant capable de rebondir, *au vif*, sur ce qu'il perçoit (les vitrines, le tramway, les passants, l'architecture, etc) – le même procédé est appliqué à l'errance d'Agathe, partie pour se suicider et rencontrant alors le professeur Lindner (HSQ II, Ch.31). Musil note même que son personnage « ne s'était promené qu'un quart d'heure » (HSQ II, 253), pour souligner toutes les circonvolutions spontanées que son esprit emprunte en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire !

Et ainsi, l'auteur décrit en parallèle le processus de la réflexion et celui de l'écriture, en mettant en relief les difficultés de formulation auxquelles se confronte Ulrich, perdu dans la multitude de ses idées : « cette phrase, note-t-il, lui était venue tout d'un coup à l'esprit sous forme de définition. Sans être entièrement élaborées ni articulées, d'autres idées avaient précédé cette pensée étincelante, d'autres la suivirent et en précisèrent le sens. En même temps apparaissaient à l'horizon en un résumé encore hésitant, une conception et une organisation strictes, une sérieuse hiérarchie de cette innocente activité qu'est le sentir »

(HSQ II, 243). Il semble donc que le récit traduise cette tension entre le respect de la vie aléatoire des idées, et le besoin d'un *horizon* solide, mieux organisé. La marche d'Ulrich, reflet des chemins mille fois revisités par l'écrivain, se donne ainsi comme la complice d'une littérature en mouvement. De cette manière, nous pourrions dire que le roman ne supporte la tendance essayiste qu'à la condition que les pensées formulées ne soient *pas encore* pensées, fermes ou fermées.

Cela entre-t-il en contradiction avec la position de Teste, dont le *Log-Book*, de prime abord, pourrait s'apparenter aux *Pensées* de Pascal ? Dans une certaine perspective, il serait possible de considérer que le personnage de Valéry est celui qui est parvenu au plus près de la ligne d'arrivée, tandis qu'Ulrich avance encore, et que Palomar, petit dernier, marche lentement tout en s'octroyant des balades audacieuses dans les environs ! Ceci, en outre, sachant que les lignes d'arrivée sont plurielles, peut-être même inconsistantes, en tout cas changeantes... Néanmoins, l'aspect fragmentaire et disparate du cahier de Teste, et surtout le caractère hypothétique, provisoire, inabouti de ses pensées, témoignent en faveur d'une différence avec l'écrit du philosophe. Il s'agit de laisser les idées se mouvoir, ce qu'elles font naturellement : « méprise tes pensées, note le personnage, comme d'elles-mêmes elles passent. – Et repassent ! » (MT, 72). Et Valéry illustre cela, comme les deux auteurs, au moyen de cette métaphore de la marche.

Avant d'en étudier les formes et le sens, notons seulement qu'il peut paraître surprenant que l'écrivain choisisse, dans son récit, ce type de mouvement saccadé et terrestre, au lieu de celui, « autrement plus éthéré, de la danse, condition première de la sensibilité créatrice »³⁰⁶. Telle est la remarque du critique R. Pickering, s'étant penché sur les relations entre la marche et la méditation dans le système d'écriture valéryen. Si le pas de danse évoque davantage le souci de la pureté et la passion des hauteurs abstraites, celui du promeneur soulignerait, pour sa part, le rythme haché et discontinu, l'intention volontaire d'efficiace du discours, la rigueur de l'esprit scientifique, et les cheminements conceptuels du récit en quête de savoir.

Ainsi, la « Lettre d'un ami » met en scène le voyage en train du narrateur dont les pensées se déroulent à la vitesse et au tempo de l'engin. Certes, le personnage est assis, mais

³⁰⁶ R. Pickering, « 'Tes pas... procèdent' ; mélos, marche et méditation dans les promenades de Rousseau et de Valéry », *Paul Valéry, Musique, mystique, mathématique*, P. Gifford et B. Stimpson (éds.), Presses universitaires de Lille, 1993, p.95. La référence à Rousseau, notamment en vertu de son roman, *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, nous incite à valoriser cette analogie entre la marche et la pensée.

il fait corps, peu à peu, avec les hoquets de la mécanique : « parfois la sensation se fait stationnaire, écrit-il. L'ensemble des cahots ne mène à rien. Le total du déplacement se compose d'une infinité de redites ; chaque instant vient convaincre l'autre que l'on n'arrivera jamais... » (MT, 78). A l'évidence ici, c'est l'absence de finalité du trajet, au sens théorique (sans raison), de la pensée et de l'écriture, au sens propre (infini, inachevable) que cette réflexion exprime, répercutant le thème du contingent et du provisoire. Parce que « plus je pense, plus je pense » (CE II, 1388), note Valéry dans *Agathe*, le train de l'esprit, à l'instar de la flèche de Zénon d'Elée, ne fait que multiplier ses wagons au fur et à mesure qu'il traverse les paysages du cerveau humain.

Cette « notion d'attente indéfinie de l'accomplissement, de la suspension »³⁰⁷ se trouve également en filigrane dans la « Promenade de M. Teste » : là, le personnage ressent ce qu'il croit être le renouvellement sans limite de l'être, sa « puissance continue de commencement et de fin » (MT, 101). La fonction créatrice de la marche consiste à faire dévier l'esprit, par des rencontres imprévisibles, à le déstabiliser en lui proposant quantité de sujets de réflexion, comme c'était le cas pour Ulrich. Ici, la droite devient courbe, lacet, quinconce.

Ainsi, le narrateur, allant « faire ses pas » sur les trottoirs de Paris, bouscule bientôt son ami : « je me heurte, écrit-il, à M. Teste qui médite en sens inverse sur la même ligne facile. / Nous quittons chacun nos idées. Nous nous mettons ensemble et nous regardons le mouvement doux et incompréhensible de la voie publique qui charrie des ombres [...] » (MT, 99). Il est intéressant de remarquer que la rencontre provoque successivement un mouvement de *détachement de soi*, et un mouvement contraire d'*attachement à l'autre*, qui s'oriente ensuite vers l'extérieur. Le même et le différent sont ainsi mis en jeu par la dynamique spatiale, comme si, littéralement, les pensées entraînent alors en contact avec le monde. C'est sans doute là un des intérêts majeurs de la marche, à savoir, situer le personnage dans la réalité, le *confronter au réel*.

De ceci émerge alors une « accumulation de perceptions dont l'écriture suit la fluidité et la variation constante »³⁰⁸. Teste et le narrateur, manifestement, se montrent sensibles et attentifs aux courants de la foule, et c'est ainsi que « la pensée se compose avec le mouvement », et que « la multitude des images entraîne, en quelque sorte, la faculté qui les

³⁰⁷ R. Pickering, *art.cit.*, p.103.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.105.

perçoit »³⁰⁹. La promenade *quotidienne* de Teste avec sa femme, dont celle-ci parle dans sa « Lettre », engendre alors un « régime de recherche inconscient »³¹⁰. Loin d'être une activité purement gratuite, sans être pour autant non plus maîtrisée, ce va-et-vient dans les « ruelles sinueuses et fort pierreuses » de la vieille ville (MT, 53) s'apparente à une longue et vaste méditation, au cheminement similaire de l'esprit du personnage. « Marchant à petits pas », descendant vers cet antique jardin baroque, « comme l'eau va à la rivière », les deux époux semblent ainsi s'orienter dans une *direction commune*, pour se perdre ensuite chacun dans leur for intérieur. Comme le dit Pickering, cette balade « revêt les multiples richesses d'une perception prodigieusement en éveil, entourée des innombrables sollicitations et distractions de la nature »³¹¹ (le soleil, les cyprès, les cris d'oiseaux).

Ainsi la marche apparaît-elle, pour les trois personnages, comme une manière d'être et de penser, sauvant les possibles en leur présentant un espace ouvert, souple et labile. Cadence par cadence, saccade après saccade, l'écriture elle-même se calque sur cette mobilité profonde, sur la sinuosité des contours de l'esprit, sa vitalité et ses vibrations multiples. Les trois récits épousent ainsi l'équilibre fragile de l'homme marchant sur un fil, et sautant de fils en fils, pour éviter toujours, de s'en laisser attacher, ou de savoir, à l'avance, où ses pas l'entraînent. C'est donc le réalisme des pensées, leur soumission à l'effectif qui serait comme une destination et un tracé trop linéaires, qu'il s'agit enfin de limiter.

3. l'écriture de l'irréel – Comment écrire, avec quels instruments syntaxiques, grammaticaux et temporels, si l'intention est de suivre le mode de la pensée en action, profondément lié au sens du possible ? Telle est la question que Valéry, Calvino et Musil ont dû se poser, en sachant que les outils classiques de la narration semblent complices du sens du réel, et donc, de la stagnation de l'esprit. La métaphore, donnant la parole à ce qui ne parle pas de lui-même – comme les « natures mortes réelles » (HSQ II, 557) –, est une des solutions envisageables pour résoudre ce problème. Le récit se développe alors sur le mode du conditionnel, comme en témoigne cet exemple, extrait de Palomar : « la Voie lactée prend en août une consistance dense, et l'on dirait qu'elle déborde de son lit » (P, 62). Par ailleurs, les écrivains adoptent une pratique du « comme si », révélatrice de l'éloignement entre le contenu narratif et la réalité : « c'est comme si, écrit Calvino, les phases que la lune traverse en un

³⁰⁹ P. Valéry, « Le retour de Hollande », *Variété II*, op.cit., p.156. L'écrivain y parle de l'homme des foules, plongé dans la masse des informations qu'une ville peut véhiculer.

³¹⁰ R. Pickering, *art.cit.*, p.104.

³¹¹ *Ibid*, p.104.

mois étaient reparcourues à l'intérieur de cette pleine lune [...] » (P, 50). Il y a ainsi comme une fiction dans la fiction, où l'irréel se déploie aisément.

Le désir d'expliquer certains phénomènes de ce monde prend également la forme d'un discours dont l'objet dévie de ce qui existe actuellement. Dans ce cas, outre l'emploi du conditionnel – « ce pourrait être telle et telle chose » –, les auteurs utilisent en masse l'adverbe « peut-être » et la conjonction de subordination « si », désignant une hypothèse que les personnages formuleraient. Le sens du possible trouve là de quoi se manifester syntaxiquement. Tout l'enjeu consiste en effet à faire varier les possibilités en n'admettant aucun résultat ferme ou définitif. C'est l'un des rôles que joue le mode du subjonctif, comme l'a démontré A. Schöne à propos de l'écriture de Musil dans *L'Homme sans qualités*, à savoir, celui de *contre-certitude* : là où quelque chose pourrait être affirmé, l'emploi du subjonctif remet en cause l'énoncé, alors « traité expérimentalement, laissant ainsi le champ ouvert à d'autres possibilités »³¹².

L'article de Schöne met en évidence la valeur singulière que ce mode possède, en tant qu'il exemplifie formellement le rapport d'Ulrich au monde, et sa manière de concevoir les choses. Le critique remarque notamment que la version originale du roman, en allemand, est littéralement saturée de formes verbales au subjonctif, pourtant de moins en moins utilisé, déjà à l'époque de Musil – la traduction française se confronte là à un écueil, remplaçant majoritairement ce mode par le conditionnel. A la différence de l'indicatif, ce temps formé et réalisé, ce temps de l'actuel, de l'effectif, du concret, le subjonctif se donne comme un mode amorphe, entraînant une sorte de suspension de la temporalité : il ne se fonde pas dans le temps présent, ne s'ancre pas dans une époque, et de ce fait, il est le temps de l'irréel et de l'hypothétique par excellence – nous penserons aux hypothèses mathématiques, en particulier, commençant par « Soit un triangle isocèle, etc. ». Le refus des personnages à orienter et à fonder leurs pensées dans la matière des événements réels justifierait, d'une certaine manière, l'usage de ce mode plus abstrait.

Musil devient par là l'écrivain des *irréalités mentales*. Il multiplie les passages portant sur des choses qui ne se passent pas : Ulrich aurait pu dire, pourrait dire, évite de dire, aurait dû faire, aimerait vivre, en somme, Ulrich pense, pourrait penser, etc. Et l'auteur de relater ce qui, même dans la fiction, n'est pas ! Outre les réflexions, les rêveries et les souvenirs du personnage, l'auteur met surtout en mots des scènes qui n'ont pas lieu – comme un chapitre

³¹² A. Schöne, « L'emploi du subjonctif chez Robert Musil » (1961), *L'Arc* n°74, p.41-62, ici p.43.

sur le procès de Moosbrugger (HSQ I, Ch.30) – ou encore des répliques qu’Ulrich ne fait que se formuler au-dedans de lui-même : « il eut envie de répondre » telle chose que Musil note, « mais il se retint » (HSQ II, 85). Et l’auteur conclut : « il ne prononça ni cette phrase, ni la précédente ». Le non-actuel est ainsi présent dans le texte, non pas seulement en tant que pensées intérieures du personnage, mais comme les différentes possibilités de réponses et de développements, trop nombreux pour que le réel les contienne tous. Il ne faut donc pas du tout voir là l’expression de la psychologie d’Ulrich, dont les monologues décriraient les états d’âme, les non-dits, les ressentis : ici, Musil semble bien plutôt noter diverses phrases que le personnage pourrait dire, ou auraient pu dire, comme des idées qui pourraient potentiellement être avancées, les unes devant les autres.

L’écriture se fait donc le reflet d’objets inexistantes, et c’est bien « le métier des intellectuels [que] de remuer toutes choses sous leurs signes, noms ou symboles, sans le contrepoids des actes réels » (CE II, 619). Ce bousculement sans conséquences se manifeste alors, de manière paradigmatique, dans le processus de l’expérimentation mentale, pour laquelle Musil choisit également le mode subjonctif : il exprime ainsi des situations contrefactuelles. Nous trouvons la même dynamique dans le récit de Calvino, cette fois sous la forme de propositions subordonnées conditionnelles, grâce auxquelles l’auteur peut faire varier les facteurs réels : « si chaque matière était transparente, le sol qui nous soutient, l’enveloppe qui entoure nos corps », imagine Palomar en songeant à la peau translucide du gecko, alors « tout apparaîtrait non comme un flottement de voiles impalpables mais comme un enfer qui broie et qui ingère » (P, 77). Dans Monsieur Teste, Valéry utilise plutôt le raisonnement mathématique déductif, introduit par l’élément « supposé que... » (MT, 115).

Il est ainsi intéressant de noter que l’écriture de l’irréel, mettant en scène des expériences *a priori*, ne cherche pas forcément à aboutir à une vérité. Elle met en lumière, dans cette perspective, des alternatives, sans en distinguer aucune. Palomar remarque, par exemple, que « si la valeur d’une affirmation particulière réside dans la continuité et la cohérence du discours où elle trouve sa place, le choix possible est seulement entre parler continuellement et ne jamais parler » (P, 134). Calvino ne fait alors que repérer et transcrire les potentialités en jeu, mais il ne les soumet pas à la décision de son personnage. Le récit, par ce procédé, ne dirait que ce qui est possible, en tant que cela est possible, et l’irréel aurait donc droit de cité en littérature, sans qu’il soit nécessairement porté par le discours d’une des figures romanesques.

La voix narrative, autant que celle de l'esprit, ressemble alors à une « parole en exil », ressentant comme d'elle-même « l'effroi devant le silence ou la fascination exercée par l'indicible »³¹³. Ce tremblement de l'ordre normal des mots s'explique finalement par le désir d'attribuer une certaine vie, une vie hypothétique, à ce qui ne rentre pas dans les cases – sociales ou verbales, en somme, préétablies. Ainsi, Teste écrit ce que le moi pourrait avoir à dire, « si le moi pouvait parler » (MT, 69). Au fond, Palomar, Ulrich et lui paraissent être eux-mêmes des objets non-existants dont s'occupe cette écriture de l'irréel, du fait de leur condition verbale et de leur inconsistance substantielle. Il s'agirait donc de « dépasser l'indicatif insuffisant »³¹⁴ en se servant du pouvoir créateur du langage de la fiction. C'est ainsi que « le principe du Conjunctivus Potentialis régit la phrase, le chapitre, le roman tout entier »³¹⁵ de Musil, de même que, sous bien des égards, l'attitude narrative de Valéry et Calvino. L'émancipation de la langue elle-même à l'égard de la réalité, au moyen du subjonctif et du conditionnel notamment, permet donc à la dynamique de ces récits d'épouser l'élan et l'indépendance des pensées vives.

Les trois auteurs s'élèvent sans aucun doute contre l'impératif réaliste et ses présupposés, à savoir l'exigence mimétique et la linéarité du discours : ils désirent, au contraire, mimer le cheminement aléatoire et improbable de la pensée en train de naître. D'ailleurs, comme le dit Valéry, « la réalité est ce qu'elle est, c'est-à-dire qu'elle se refuse ou se dérobe à toute expression ; on ne sait ni où elle commence ni où elle finit » (Œ II, 453), et prétendre la représenter selon les seules modalités actuelles serait aussi vain que déplacé. Le roman procède donc par à-coups successifs et partiels : de cette manière, c'est comme si le réel de l'écriture était bien l'irréel du monde, son potentiel, son double incertain. Et pour qu'émergent des propositions de vie différentes de l'ordinaire, celui-ci étant par trop pauvre et étriqué, les personnages s'apparentent alors à des laborantins, ayant entre les mains des possibilités à éprouver, à interroger, et peut-être à choisir.

B. Hypothèses, essais et « solutions partielles »

Il existe une sorte de courant sous-jacent aux récits de Musil, Calvino et Valéry, et qui serait comme le désir de trouver quelque chose, ou plutôt quelques choses, des propositions,

³¹³ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit., p.11.

³¹⁴ A. Schöne, *art.cit.*, p.57.

³¹⁵ *Ibid.*, p.48.

des *je-ne-sais-quoi autres*, informes et en même temps, singulièrement efficaces. Chaque personnage dirait, pour le moment : « je ne pourrais te donner aucune réponse à ces questions » (HSQ II, 91). Quelle en est la raison ? Le refus inconditionnel de certitudes : « le besoin d'une solution trop simple des troubles d'une époque, note Musil dans ses ébauches, est une faiblesse, une illusion ridicule » (HSQ II, 944). Il s'agit donc d'expérimenter, au sein de la fiction, des « solutions partielles », contre l'idée d'une « solution totale ». Ulrich, Palomar et Teste cherchent alors, sans interruption, de nouvelles manières de penser, de comprendre, et de vivre, toutes, davantage considérées comme des essais que comme des recettes-miracles.

1. L'expérimentation ininterrompue – La vertu épistémique de l'expérience n'est, d'une certaine manière, plus à démontrer ; les personnages, enquêtant sur le réel, multiplient volontairement les « tentatives d'explication », les « hypothèses solennelles » (HSQ II, 540), pareilles à des pistes de réflexion sur lesquelles l'esprit chemine. Palomar avance ainsi des interprétations diverses pour rendre compte du comportement de la femme aux seins nus, et change simultanément certains facteurs de sa propre attitude afin d'approcher le sens juste de ce ballet improvisé. Il énonce également plusieurs propositions en vue de traduire le langage des merles, revenant chaque fois à une écoute attentive des sifflements, comme pour vérifier ces principes. Les méditations du personnage calvinien apparaissent ainsi être des « tentatives pour définir un modèle » (P, 14), à l'instar du chercheur qui, dans ses éprouvettes, et « sur la base d'autres expériences » (P, 72), se met en quête d'un savoir plus justifié. « *Exempla docent* » pourrait donc être la devise des trois personnages.

Dans *Monsieur Teste*, tout se passe comme si les éléments du réel s'offraient à l'exercice de nos facultés mentales, devenant alors des sortes d'atomes neutres d'opérations chimiques à mettre en place : « mille choses, remarque l'ami de Teste, sont constamment nulles si l'on veut. Leur néant est à votre disposition » (MT, 109). Le personnage de Valéry assume, de cette manière, le rôle du démiurge scientifique, ou expérimental, de la dissertation d'Ulrich, élaborant des créations potentielles et des composés fulgurants : « j'entrevois des sentiments qui me faisaient frémir, confesse le narrateur dans *La Soirée*, une terrible obstination dans des expériences enivrantes » (MT, 20). Et comme une mise en abîme à l'infini, celui-ci semble vouloir réitérer lui-même les essais de son étrange ami : « je tente encore, note-t-il, quelques-unes de ces expériences illusoire qui me délectaient à l'époque de nos soirées » (MT, 23). Il fait alors varier les données initiales, mélange ce qu'il a été et ce

qu'il « ne lui a pas vu faire », essaie, en somme, d'essayer encore d'autres combinaisons. Mais, comme le remarque J.P. Chopin, « l'augmentation du savoir ou des connaissances n'est elle-même qu'un accroissement du champ des possibles »³¹⁶. De ce fait, il devient évident que les récits ne peuvent prétendre conclure sur quoi que ce soit, puisqu'en cherchant à comprendre, les personnages ajoutent sans cesse des dimensions inconsiderées, plutôt que d'en exclure.

La forme romanesque se donne alors comme le lieu privilégié de l'expérimentation des possibles. Il est intéressant de remarquer que, pour Valéry, le monde lui-même prend la forme d'un vaste laboratoire – il rejoint alors indéniablement les conceptions de Musil. L'auteur imagine ainsi un Méphistophélès supérieur qui pourrait dire aux hommes : « vous ne voyez donc pas que vous êtes de simples sujets d'expériences extravagantes, qu'on essaie sur vous mille actions et mille substances inconnues ? [...] Et quant à l'intellect, quant à la sensibilité [...], on vous soumet l'esprit à une merveilleuse quantité de nouvelles incohérentes par 24 heures... » (CE II, 1061). La différence entre la réalité et l'espace de la fiction tiendrait alors en ce que, au sein de la première, nous sommes « des cobayes fort mal utilisés », parce que soumis à des épreuves « infligées, variées, répétées, qu'au petit bonheur » (CE II, 1062), tandis qu'au sein de la dynamique littéraire, le personnage bénéficie du sens de l'intentionnalité de son auteur. En d'autres termes, la réalité serait nécessairement expérimentale, tandis que la fiction repose sur l'arbitraire assumé, l'écrivain variant à *dessein* les situations dans lesquelles il place sa créature. Et c'est ce à quoi procèdent Calvino, Valéry et Musil : les personnages deviennent ainsi des moteurs d'expérimentations.

Teste exige de lui-même de ne rien tenir pour certain : « il y a vingt ans que je n'ai plus de livres. J'ai brûlé mes papiers aussi. Je rature le vif... » (MT, 19). En détruisant les connaissances antérieures, les résultats auxquels il aurait pu parvenir, le personnage de Valéry semble tenter une sorte d'expérimentation originelle, une création *ex nihilo*. Il reprend à zéro l'activité du chercheur : il est le *tentateur premier*, à l'image de la position que voudrait occuper Valéry en littérature. Le personnage de Musil semble également s'être délesté des conclusions passées : il est, comme le dit M.L. Roth, « l'individu potentiel motivé qui essaie de comprendre la nouveauté de l'époque, libre de toutes morale figée ou sclérosée, ouvert, accessible surtout à la régénération éthique »³¹⁷. Tel un « ingénieur qui expérimente », un « essayiste » éternellement en train de tenter de nouvelles conceptions, Ulrich semble avoir

³¹⁶ J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise*, op.cit., p.36.

³¹⁷ M.L. Roth, « Dans le 'carnaval de l'histoire' », *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.24.

clairement intégrer l'idée machienne selon laquelle les théories scientifiques – mais cela s'applique également aux théories éthiques et esthétiques – sont des tentatives provisoires et imparfaites.

Le *Journal* qu'il tient à partir de la moitié du second tome en est une belle illustration : tout comme Teste, Ulrich *rature*, reprend, reformule, transforme, en un mot, *essaie* nombre d'idées et de façons de dire les choses. L'expérimentation concerne ainsi également le langage : le personnage, comme l'écrivain, tentent d'appréhender la pensée en faisant varier leurs formes verbales. Par ailleurs, Ulrich dégage parfois des notions apparemment correctes, mais qu'il juge toujours momentanées, inabouties : « à chacune de ces questions », il en a conscience, « il y a toujours autant de réponses que d'abeilles dans une ruche » (HSQ I, 159). Dans cette perspective, il serait possible de qualifier son *Journal*, de la même manière qu'A. Frisé décrit les propres *Cahiers* de Musil, à savoir, « une banque de données », un « lieu où rassembler des idées », un « terrain d'expérimentation »³¹⁸. D'hypothèses en hypothèses, le personnage avance entre les figures préconçues de la pensée.

La raison pour laquelle le mouvement expérimental qui traverse les récits est ininterrompu tient à ce qu'il n'existe pas – dans le domaine de l'art, et de la littérature en particulier – de solution unique : « on est là dans le plurivoque, écrit Musil, avec des solutions en nombre presque infini, dont aucune n'est la bonne, mais dont chacune doit être bonne »³¹⁹. Valéry exprime une idée assez proche dans *Agathe*. Il note que tous les problèmes « ne se montrent que dans l'alliance d'une solution provisoirement ailée, où le sentiment de la véritable commence » (Œ II, 1392). De ce fait, la quête des personnages semble se fonder sur la nécessaire multiplication des propositions, parmi lesquelles, selon Valéry, se trouverait la possibilité d'une vérité plus entière. Musil est plus nuancé : en littérature, estime-t-il, « là où on cherche une décision, on ne trouve presque toujours qu'une hypothèse »³²⁰. Il n'en reste pas moins que, pour pouvoir mesurer sa valeur, le personnage se doit d'y adhérer, comme s'il s'agissait de la recette adéquate.

La dynamique de *L'Homme sans qualités* s'articule bien autour d'une pluralité de tentatives toutes différentes pour se réaliser. Les trois « essais » d'Ulrich pour devenir un grand homme inaugurent ainsi la veine expérimentale : tour à tour porte-étendard dans les troupes royales, ingénieur, puis mathématicien, s'intéressant ensuite à la philosophie, le

³¹⁸ A. Frisé, « Les Journaux », *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.202.

³¹⁹ R. Musil, *Essais*, op.cit., p.329. Musil note, à ce propos, qu'« ainsi se trouve à la fois circonscrite et légitimée la part de la pensée dans l'art ».

³²⁰ *Ibid.*, p.329.

personnage traverse des mondes possibles en vue d'une vie qui lui siérait singulièrement – et chaque fois il y croit, et chaque fois il change. Il apparaît alors semblable à un « acrobate qui, dans un cirque à moitié obscur, avant que les spectateurs ne soient admis, présente de nouveaux et périlleux exercices à un parterre de connaisseurs » (HSQ I, 139). Il s'agit donc bien à la fois de renouveler les modes d'existence actuels, mais également de les proposer à des experts, comme des résultats scientifiques soumis à la communauté.

Le processus serait donc, d'une certaine manière, orienté et adressé, tout en restant profondément ouvert. Il faut « faire un essai », et « essayer encore » (HSQ II, Ch.57), et c'est ce à quoi s'appliquent Ulrich et Agathe jusqu'au bout : « nous ne nous tuerons pas avant d'avoir tout essayé » (HSQ II, 849), insistent-ils, parlant des difficultés que présentent leur amour réciproque. Dès lors, s'étreignant plus tard dans l'île du Paradis, Musil note qu'ils « parcourent la gamme de l'expérience sexuelle avec variations » (HSQ II, 871). L'absence de limite à l'expérience existentielle apparaît par conséquent comme une nécessité profonde, initiée par le désir de trouver autre chose : la représentation du réel devient, dans cette perspective, représentation du possiblement réel.

2. les formes de l'irréalisé : utopies et expériences de pensée – Au lieu de vivre toutes les potentialités inhérentes au moi et au monde, les personnages s'engagent plutôt à les concevoir pour les éprouver mentalement. Le roman se donne alors comme un espace naturellement offert aux expériences de pensée, le romancier étant créateur de fictions et de situations imaginaires. Palomar, Ulrich et Teste reprennent ainsi à leur compte cette pratique du « comme si », se faisant l'objet de leurs propres scénarii, inventant des récits fictifs d'eux-mêmes. La mise à distance de la réalité au profit d'une sorte d'histoire mentale choisie leur permet de questionner leur identité et leur mode de vie, sans être contraints par les conséquences effectives qu'entraîneraient sa réalisation.

Par exemple, le personnage de Calvino « songe à ce que serait un monde sans lui » (P, 26), et en vient à penser qu'il n'est rien moins que subsidiaire : le monde pourrait très bien se passer de lui, et il peut alors se délier de la fausse croyance selon laquelle il aurait une mission ou un rôle particulier à jouer. Dans sa dernière méditation, il expérimente en pensée sa propre mort : rien ne sert de l'éprouver réellement, pourrait-il dire, en imaginer les effets suffit à comprendre, notamment, que le fait d'être en vie permet de changer, tandis que la mort signe à jamais la fin des métamorphoses.

Telle est la conception qui légitimerait ces projections incessantes de soi-même, *hors de soi-même*. Les personnages, devenant spectateurs de leur propre vie tout en restant les mêmes, cherchent ainsi à questionner les différentes propositions d'être, sans avoir à prendre en considération les interférences concrètes. Ainsi, visitant le jardin japonais, Palomar cherche à imaginer toutes ces choses dont parle le prospectus, « telles que les sentirait quelqu'un qui pourrait se concentrer à la vue du jardin zen, en silence et dans la solitude », tandis qu'il est, en réalité, « serré sur l'estrade au milieu de centaines de visiteurs » (P, 120). Comment faire autrement ? Comment le personnage de Calvino pourrait-il savoir de quoi il devrait être question, s'il ne se déplaçait pas à côté de lui-même, dans un monde parallèle susceptible de remplir les conditions fondamentales de l'expérience ? Evidemment, nous pourrions objecter – à l'image des réflexions déplacées que certains opposent aux coïncidences et autres situations d'un roman : « mais ça n'arrive que dans les romans ! » – que l'idéalité de ces expériences ne peut rien apporter de vrai, puisque la réalité, de fait, *n'est pas idéale*. Tout concourt, dans ces trois récits, à rejeter ce genre de positions, considérées ineptes.

Lorsque Palomar cherche à construire une sorte de modèle parfait qui expliquerait le fonctionnement du monde, il se confronte bien à ce problème : le modèle ne s'adapte pas aux cas pratiques, et le personnage le corrige donc, tout en pensant par ailleurs que la réalité aussi pourrait chercher à s'accorder au modèle. Mais Calvino note que Palomar « se contentait d'imaginer le juste emploi des modèles justes pour combler l'abîme qu'il voyait s'ouvrir toujours plus entre la réalité et les principes » (P, 139). La raison centrale tient à une sorte de règle de précaution : si jamais il appliquait effectivement un modèle ou une idée au contexte réel, il ne maîtriserait pas pour autant les conséquences de cet acte : « il trouve difficile, écrit l'auteur, de se prononcer sur les remèdes, parce qu'il voudrait d'abord s'assurer qu'ils ne provoqueront pas des défaillances ou des abus plus grands » (P, 143), que ceux qui existent actuellement. L'expérience de pensée permet donc la pesée critique, le crible indispensable des solutions *avant* qu'il ne soit, en quelque sorte, trop tard.

Les trois personnages se situent ainsi que la même ligne de conduite, à savoir, une patiente retenue vis-à-vis de l'action : penser, selon eux, revient déjà à agir. Le personnage de Musil, incontestablement, illustre cette tension latente de l'homme incapable de décider, ou refusant de choisir les possibles à actualiser. L'homme sans qualités, note l'auteur, est « contre la surestimation de l'action [...] : c'est un homme que ne satisfait aucune des solutions présentes » (HSQ II, 794). Et plus radicalement que cela, il est « profondément

infécond », allant jusqu'à « renoncer à la réalisation de ses idées » (HSQ II, 1026), à la différence de Clarisse, notamment. Les avortements successifs des projets de l'Action Parallèle en sont des témoignages indiscutables. Ulrich préfère s'adonner mentalement à ses expériences : il « goût[e] en pensées, tout comme s'il passait la main dessus, la surface merveilleusement lisse et dure de la forme prosaïque que prend la vie » (HSQ I, 778). Dans cette perspective, les idées ont autant de consistance que les faits, et c'est ainsi que le personnage se lance éperdument dans l'appréciation purement intellectuelle des propositions nouvelles.

Musil renverse au fond le point de vue habituel sur ce qui apparaît stérile : loin d'être les pensées débridées, ce sont bien plutôt celles de l'homme du réel, de l'homme pratique. Le fondement de ce retournement, certainement lié à une formation scientifique et technique, tient en même temps à ceci que « les idées ne peuvent jamais se maintenir dans l'état où elles ont le plus de force ; elles ressemblent à ces substances qui, dès qu'elles entrent en contact avec l'air, se transforment en une autre substance, durable certes, mais corrompue » (HSQ I, 445). Or, le personnage refuse cette corruption de la pensée neuve, par friction réaliste.

Il semble que Teste partage cette optique : pour lui, les « Idées », à l'instar de celles de Platon, éthérées et solides du fait même de leur idéalité, sont « un moyen de transformation – et par conséquent, des parties ou moments de quelque changement » (MT, 131) ; autrement dit, ajoute-t-il, elles sont « un moyen de transformer une question », et non pas une étape caduque, présentée en vue de ne retenir que sa valeur efficiente. Comme les objets possibles, il s'agit de prendre conscience que rien ne peut, ni ne doit, détruire la spécificité de leur mode de subsistance. Et c'est sans doute précisément parce qu'elles sont en suspension dans l'esprit qu'elles revêtent une dimension singulière et pleine. La réalité, ainsi qu'en juge Ulrich, « n'a plus de sens » : il faut alors « reprendre possession de l'irréalité » (HSQ I, 724), et ce, grâce à des expériences de pensées *insolentes*.

A. Schöne montre ainsi que l'emploi du subjonctif se justifie en grande partie du fait de cette déconstruction de la hiérarchie admise entre les objets du réel : ces « desseins encore en sommeil de Dieu » (HSQ I, 20) que sont les possibilités doivent revendiquer une place au sein même de la fiction et s'épanouir dans la pensée des personnages. Ainsi, le critique note que « la passion que Musil éprouve pour le subjonctif naît à la fois du goût pour l'expérimentation, propre aux scientifiques, et de l'imagination constructive, propre aux logiciens et aux mathématiciens. 'Que se passerait-il si... ?' Et l'on modifie alors l'une ou

l'autre des conditions qui déterminent l'existence de l'homme »³²¹. A la place de la donnée réelle, brute et comme indiscutable, le personnage pose donc une réponse ouverte et présente des potentialités ayant pour fonction de faire advenir, par ce *détour*, une autre vision des choses, au mieux, « un homme autre » (JX II, 167). D'une certaine manière, le « riche d'esprit » que conçoit Teste dans son *Log-Book*, s'apparente à ce genre de travail expérimental : cet homme parfait, dans lequel le personnage valéryen pourrait se projeter, n'est que le précipité des éléments de ce dernier, auquel on aurait augmenté chaque dose. Il représente « le sanctuaire et le lupanar des possibilités » (MT, 71), quand Teste s'interroge *encore* sur ce que peut un homme.

Ainsi, dans le roman de Musil, Ulrich multiplie les expériences de pensées, notamment avec sa sœur. Il lui demande par exemple d'imaginer une certaine situation : « imagine deux poissons rouges dans un bocal, [...] un grand bocal en forme de boule comme en en voit parfois dans les salons. Tu peux également t'imaginer ce bocal aussi vaste que notre propriété » (HSQ II, 578-579). Agathe émet des réticences, mais son frère poursuit : il voudrait savoir comment ces deux poissons, qui se voient en double l'un dans l'autre, perçoivent l'ensemble de la réalité – ils sont, en quelque sorte, l'image mentale des jumeaux. Pour l'homme sans qualités, il est clair qu'« imaginer comment le monde passe devant leur mouvement unique et divisé ne [lui] paraît pas insoluble ». Et il ajoute même : « il me semble qu'il ne serait pas impossible de se retrouver dans un tel monde, ni même d'imaginer, de différentes manières, la confrontation des instruments des sens et les opérations intellectuelles qui y seraient nécessaires ». Voilà toute la force du personnage musilien : l'expérience mentale a autant de valeur que l'expérience sensible (nous pouvons également penser aux exemples que fournissent les chapitres 57 à 59 du second tome du roman, dans lesquels Agathe et Ulrich procèdent au même type d'expérience, en balade dans les rues de la ville).

Le procédé est donc amplement employé tout au long du récit, et il est possible de considérer que le roman lui-même s'articule autour de cette mise en laboratoire des situations et des solutions envisageables : la notion même d'homme sans qualités n'est-elle pas une expérience de pensée, des plus audacieuses ? Et l'autre état, cet « Impossible » patent (HSQ II, 489), ne répond-il pas aussi aux recherches de l'auteur attentif à trouver du nouveau dans le désordre ambiant ? Pour A. Schöne, Musil « teste le même vécu et les mêmes processus mentaux, dans des conditions chaque fois modifiées, en prenant comme sujet différents

³²¹ A. Schöne, *art.cit.*, p.54.

personnages. Il se livre là, au mode subjonctif, à des variations sur un même thème »³²². Ainsi, le voyage d'Ulrich et Clarisse sur l'île de la Santé est décliné sur un mode plus charnel que celui des jumeaux sur l'île du Paradis. De même, les conversations et les liens qui en découlent entre Ulrich et Bonadea, Ulrich et Gerda, Ulrich et Diotime, se donnent comme des expériences voisines mises en regard par l'auteur.

Les plus belles manifestations de ces figures parfaitement irréelles sont les *utopies* que Musil invente dans son roman : l'autre état, le Règne Millénaire, ou encore les utopies de l'exactitude, de la vie motivée, de l'essayisme, sont autant de directions de vie, de visions d'ensemble et, finalement, d'organisations lucides de l'avenir à partir d'un présent chaotique et confus. Ulrich tente de définir l'utopie, et peut-être de la légitimer aux yeux des méfiants : « une utopie, c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité, explique-t-il ; qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie seulement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement, elle ne serait qu'une impossibilité » (HSQ I, 310-311). Fondée, donc, sur le sens du possible, l'utopie apparaît comme une suite logique de la dynamique narrative et intellectuelle du récit. Elle n'aboutit à « aucun résultat praticable » (HSQ II, 851), elle ne donne aucune recette valable en elle-même, mais permet, enfin, de « concevoir la vie comme une solutions partielle » (HSQ II, 794).

La sensibilité du personnage musilien, que « les utopies animent », semble profondément liée à ce type de *réalité autre*, reconstruite selon des plans éthiques, et non plus selon le cahier des charges de l'époque. Mais Musil continue cependant à situer son récit dans le présent – il a abandonné le projet d'un roman utopique, au sens plus classique, *La Planète Ed* –, et ce, pour interroger les possibilités intrinsèques au réel, non véritablement imaginaires. Même si nous retrouvons, avec l'autre état notamment, le décalage spatio-temporel propre à l'utopie, entre la réalité et le monde représenté (les personnages sont sur une île, hors du temps, loin de la société, etc.), il n'en demeure pas moins que la perspective de l'auteur est ici plus rationnelle, plus expérimentale qu'entièrement inventée. Il « charge le présent d'une passion utopique, note A. Schöne, orientée vers l'avenir, qui s'exprime à travers le potentiel donné comme postulat du 'il pourrait bien en être autrement' »³²³. L'utopie confirme le refus de limitation catégorique de l'homme, de la pensée et de ce qui pourrait être réel. Et c'est bien là ce qu'exprime Ulrich en cherchant à *abolir la réalité* : « la réalisation, avoue-t-il, m'intéresse beaucoup moins que l'irréalisé, et je ne pense pas seulement à l'irréalisé de

³²² *Ibid.*, p.48.

³²³ *Ibid.*, p.61.

l'avenir, mais au passé, aux occasions perdues » (HSQ I, 346). Dans cette optique, le caractère utopique de l'esprit du personnage tient effectivement au fait qu'il met en jeu toutes les possibilités, sans les classer en fonction de leurs actuelles occurrences ou tendances à exister.

Ainsi, l'utopie n'est pas non plus d'ordre pratique ; Musil ne cherche pas à créer un paradis terrestre, ni un état parfait, mais désire seulement offrir une terre d'accueil aux propositions qui n'ont peut-être pas la chance de bénéficier des conditions réelles de leur mise en œuvre. De même que « l'île de Robinson est un laboratoire idéal qui permet toute sorte d'expérimentations », les utopies de *L'Homme sans qualités* sont à chaque fois « une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément, et les conséquences que cette modification entraîneraient dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie »³²⁴. Il faut, en somme, *tout essayer*, quels que fussent les jeux actuels. Le présent ne supportant manifestement pas les formes de vie possibles, le personnage se doit alors de chercher dans son esprit d'autres solutions pour se réaliser.

Palomar et Teste présentent-ils également les symptômes d'un esprit tourné vers l'utopique ? Selon la définition musilienne, cela se peut fort bien. Le personnage de Calvino projette effectivement des « modèles de modèles » sur le monde, et rêve sans aucun doute d'une vie où les rapports avec son prochain seraient moins compliqués : il imagine alors les manières d'y parvenir, *si si si*, s'il pouvait, au fond, devenir ce qu'il est. Dans le cas de Teste, l'utopie se situe peut-être au niveau de l'auteur et de ses intentions : son personnage serait ainsi cette expérience de pensée, pure et intense, par laquelle Valéry mesure les conséquences d'une vie de l'esprit intacte, comme un expérience utopique d'un cerveau sans corps, d'un vivant sans entrailles.

3. l'utopie musilienne de l'« essayisme » – Musil donne naissance à un mode d'être particulier, qui pourrait sembler en adéquation avec la contingence et la complexité de la vie. Il n'est plus honnête, en réalité, de ne vivre qu'une seule vie, tout comme il apparaîtrait déplacé de continuer à calquer le récit sur les lois de la narration classique :

« A tout instant, le monde pourrait être transformé dans toutes les directions, ou du moins dans n'importe laquelle ; il a ça, pour ainsi, dans le sang. C'est pourquoi il serait original d'essayer de se comporter non comme un homme défini dans un monde défini où il n'y a plus, pourrait-on dire, qu'un ou deux boutons à déplacer (ce qu'on appelle évolution),

³²⁴ Ibid., p.61 (A. Schöne cite ici un passage de *L'Homme sans qualités*).

mais, dès le commencement, comme un homme né pour le changement dans un monde créé pour changer, c'est-à-dire à peu près comme une goutte d'eau dans un nuage » (HSQ I, 344-345).

Nous retrouvons là, évidemment, la théorie fondamentale de l'amorphisme : les formes que prend la société ne sont que des « forme qu'essaie la vie, comme elle a essayé les sauriens, etc., et qui se succèdent comme autant d'expériences ratées »³²⁵. Chaque fois, donc, recommencer, tenter de nouvelles manières d'être un homme. Ulrich s'appuie également sur la dynamique de certains problèmes mathématiques pour concevoir une existence moins figée. Ces problèmes « ne tolèrent pas de solutions générales, mais bien des solutions particulières dont la combinaison permet d'approcher une solution générale » (HSQ II, 449). Nous noterons que Calvino fait référence à ce passage de *L'Homme sans qualités*, à l'occasion de sa *Leçon Américaines* sur la « multiplicité » (LA, 174). Ainsi s'opère une sorte de renversement du raisonnement, passant de la déduction à l'*induction*, et c'est là un fait remarquable, compte tenu de ce vers quoi Musil tend à la fin de son récit, à savoir, « la moralité inductive ». En fait, il s'agit d'envisager toutes les solutions en même temps, chaque solution pour elle-même, puis de les combiner pour faire émerger, peut-être une solution singulière. Ulrich fait donc, durant son année de congé, « l'essai de ses conceptions (dont font aussi partie les utopies) » (HSQ II, 1071), en estimant que cette suite pourrait donner lieu à une signification d'ensemble.

L'utopie de l'essayisme, présentée au chapitre 62 du premier tome du roman, répond à l'exigence d'Ulrich de « vivre hypothétiquement », dans un temps où « chaque pas est une aventure privée de l'appui de l'expérience », entendons l'expérience sensible. Il est évident ici que l'utopie proposée correspond aux analyses ontologiques préliminaires de l'homme et du monde, telles que nous avons pu les étudier : « 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 ». Si telle est la réalité, alors le personnage se doit de s'adapter à elle, et c'est ce qui pousse Ulrich à désirer une vie provisoirement informée : « que pourrait-il donc faire de mieux, écrit Musil, que de garder sa liberté à l'égard du monde, dans le bon sens du terme, comme un savant sait rester libre à l'égard des faits qui voudraient l'induire à croire trop précipitamment en eux ? C'est pourquoi il hésite à devenir quelque chose [...] il cherche à se comprendre autrement ». Ainsi, l'inaction du personnage procéderait ici d'un choix, initié par la volonté de comprendre sa propre singularité, son individualité.

³²⁵ R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.73.

Musil invoque alors le genre littéraire de l'essai, jouant sur la plurivocité du terme, afin d'étayer son propos : « un peu comme un essai, dans la succession de ses paragraphes, considère de nombreux aspects d'un objet sans vouloir le saisir dans son ensemble (car un objet saisi dans son ensemble en perd d'un coup son étendue et se change en concepts), il pensait pouvoir considérer et traiter le monde, ainsi que sa propre vie, avec plus de justesse qu'autrement ». Evidemment, la place toute particulière que l'auteur donne à cette forme d'énonciation nous incite à rapprocher davantage son roman de ce dernier : la dynamique essayiste serait ainsi assimilable à la dynamique existentielle. Cette hypothèse est renforcée par une seconde remarque de Musil : « la traduction du mot français 'essai' par le mot allemand '*Versuch*' », juge-t-il, « ne respecte pas suffisamment l'allusion essentielle au modèle littéraire ; un essai n'est pas une expression provisoire ou accessoire d'une conviction [...] ; un essai est la forme unique et inaltérable qu'une pensée décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme ». Autrement dit, les idées influencent considérablement l'existence humaine, en tant qu'elles orientent ses choix et sa conduite, et c'est sûrement la raison pour laquelle Musil veut réhabiliter l'importance de l'esprit. Essayer revient à essayer une, puis deux, puis mille *idées*, à l'instar du chercheur qui, voulant *dire* cela, *écrit en fonction* de cela. De cette manière, le personnage apparaît substantiellement lié aux réflexions qu'il énonce.

Voilà pourquoi il s'agit de « vivre avec une conscience réduite de la réalité » (HSQ I, 797), de vivre, pour ainsi dire, en suspension, comme les idées, « à l'instar des métaphores qui flottent toujours entre deux mondes ». Quels sont ces mondes ? Celui du « Pas-Encore », et celui du « Jamais-Plus » (HSQ II, 887), selon les essais, réussis ou ratés, par lesquels le personnage passe. Ulrich se donne ainsi lui-même comme « l'homme du pas-encore », selon M. Blanchot³²⁶, en ce sens qu'il ne considère rien comme ferme et empêche toute fixation. La vie ne peut s'épanouir que dans cet *entre-deux*, fondé sur la stupeur et les combinaisons nouvelles qui en résultent. Sans doute est-ce également la raison pour laquelle Teste, ne supportant pas non plus les solutions définitives, note dans son *Log-Book* : « dégoûté d'avoir raison, de faire ce qui réussit, de l'efficacité des procédés, essayer autre chose » (MT, 74). Les trois personnages, d'une façon ou d'une autre, refusent catégoriquement la sécurité des formes établies : la fiction, en ce sens, est le lieu de la *mise en péril*, toujours renouvelée, de leur mode d'existence.

³²⁶ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, *op.cit.*, p.205.

Les théories musiliennes suivent à l'évidence l'héritage de Mach : « là où l'homme pense et vit d'une certaine manière, il est toujours possible de vivre autrement »³²⁷. Le sens du possible devient ici un impératif moral et un principe actif, qui fait écho au domaine du non-ratioïde : là, les événements sont variables et singularisants, tandis que dans le domaine ratioïde, coexistent des représentations plus objectives et univoques, moins susceptibles de correspondre à une manière d'être individuelle. Car le défi de l'utopie de l'essayisme, finalement, semble être bien celui de l'avènement d'une personnalité authentique : dans les formes de la vie, il s'agit de s'essayer, de se tenter chaque fois autre, pour se retrouver soi-même, retrouver ce moi sincère et non plus corrompu par les schémas étriqués de la vie sociale.

« On essaie à l'aveuglette, comme des singes » (HSQ I, 799), pourraient dire les trois personnages ! Tout est alors possible, dans le champ de la pensée, pour expérimenter les scénarii dans leurs plus pures formes. A l'instar des deux créatures d'E.A.Poe, que Valéry apprécie, Dupin et Ellison, ces deux « héros du possible et de la perfection pas nécessairement accomplie »³²⁸, il s'agit donc de proposer différentes voies, sans obligation d'attaches réalistes. La littérature, selon Musil, Calvino et Valéry, apparaît ainsi comme un espace ouvert et mouvant, respectant par là sa dimension intellectuelle et l'exigence d'hypothèses provisoires. Parce que l'« explication totale » est « mauvais signe » (Jx II, 506), les auteurs donnent donc naissance à des solutions partielles. Mais alors, l'absence de conclusion peut apparaître comme un danger, si elle n'est pas pensée comme un acte délibéré. La formule magique d'un mode d'être et de pensée abouti est-elle un manque à déplorer, ou à pallier ?

C. Ne pas finir, ne pas imposer ni affirmer

La question de l'inachèvement peut être envisagée dans le cadre de ce que nous avons appelé une littérature du mouvement et de l'interrogation dynamique. Cette « œuvre immense et inachevée et inachevable »³²⁹ qu'est *L'Homme sans qualités* pose certainement les difficultés d'interprétation les plus pressantes. Mais elle reste cependant en retrait de la modernité du récit de Valéry, où l'esthétique du discontinu semble véritablement assumée. Quant à *Palomar*, « œuvre ouverte » par excellence, susceptible de se déployer hors des

³²⁷ E. Mach, cité par J.P. Cometti, *L'Alternative Romanesque*, op.cit., p.51.

³²⁸ D.Oster, *Monsieur Valéry*, op.cit., p.80.

³²⁹ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit., p. 184.

limites arbitraires des méditations choisies, elle traduit également une intention littéraire de construction textuelle vivante et mouvante. Tout se passe comme si l'exigence de l'essai toujours renouvelé, qui tient les personnages, informait en même temps l'œuvre romanesque, comme désirant intégrer, au fur et à mesure, les changements, les tentatives, et devenant par là le reflet de la vie variée de l'esprit.

Reste à savoir si l'inachèvement ne marquerait pas en même temps une rupture nette de la pensée, qui serait coupée par une sorte d'impuissance du dire, ou s'il est réellement le signe d'une écriture neuve et d'un dépassement volontaire des poétiques classiques. Autrement dit, les trois auteurs semblent tiraillés entre la volonté de créer une forme multiple dont les béances seraient stimulantes, et celles de donner une forme finie et solide, entière et parfaite, à leur récit.

1. les doutes de Calvino, les désespérances de Valéry – Si le roman de Calvino apparaît bien ficelé, notamment en vertu de sa structure ternaire, l'écriture n'en demeure pas moins, de temps à autre, hésitante et lacunaire. Dans la section « Le sifflement du merle », par exemple, l'auteur commence une phrase sans parvenir à l'achever avec assurance : « si l'homme investissait dans le sifflement tout ce que normalement il confie à la parole, note l'auteur, et si le merle modulait dans son sifflement tout le non-dit de sa condition d'être naturel, c'est alors que serait accompli le premier pas pour combler la séparation entre..., entre quoi et quoi ? Nature et culture ? Silence et parole ? » (P, 40-41). L'interruption du discours, initialement ample et correctement rythmé, serait ici due à une certaine ignorance du personnage : il se lance dans le développement d'une idée dont les aboutissants restent inconnus. Ainsi, les points de suspension, suivis de propositions interrogatives, peuvent exprimer l'aventure hasardeuse de l'esprit en quête de vérité, mais pourraient également signifier des incertitudes prégnantes et indépassables, donc paralysantes pour le récit.

Calvino avoue d'ailleurs, dans son *Interview* datant de 1985, que « le problème qui [lui] a donné le plus de soucis a été de trouver une conclusion – ou des conclusions – aux méditations de monsieur Palomar ». Et il ajoute, juste après : « il m'est arrivé d'écrire juste à la fin mes pages les plus négatives ». Il semble alors que l'acte de finir, de clore, ait posé des difficultés à l'écrivain, au point d'assombrir l'esprit de son ouvrage. Sans doute cela s'explique-t-il, à la fois par cette absence de finalité de la pensée, par l'idée d'une vérité impossible à connaître entièrement, mais aussi par une sorte d'état de malaise de la part de l'auteur lui-même vis-à-vis de sa création. Si Calvino assume en effet « l'artifice » que

représente le point final d'une récit, il le considère néanmoins « avec l'échec que cela implique, puisque dans l'œuvre achevée, il y a toujours quelque chose d'arbitraire et d'imprécis qui [le] laisse insatisfait »³³⁰. Cette sensation désagréable peut s'être accrue dans le cas de *Palomar*, dans ce sens que le personnage, anxieux, curieux et sûr de rien, ou de pas grand-chose, ne pouvait faire aboutir ses réflexions sur une idée claire, tranchée ou définitive.

La position de Calvino est singulière en tant qu'elle superpose, en quelque sorte, l'acte d'un achèvement volontaire du texte, et son déni simultané, à cause de ce qu'un tel geste signifie, à savoir, l'exclusion de certaines possibilités et d'une multiplicité de sens. A l'image de Palomar, désespéré de devoir « à chaque fois affronter des problèmes de choix, d'exclusion, de hiérarchies de préférence » (P, 148), au sujet du regard qu'il pose sur le monde, l'auteur ressent l'insuffisance d'une œuvre close, en même temps que l'agacement d'un texte auquel manquerait une structure claire. Pour Calvino, il semblerait donc que l'inachevé soit nécessaire du point de vue de l'esprit, mais négatif sur le plan de la mise en forme narrative, synonyme d'impuissance de sa part.

Qu'en est-il de *Monsieur Teste* ? Sa forme est-elle fragmentaire parce que récit n'a pu se développer autrement, coincé par le caractère anti-romanesque de ses objets ? Dans une des lettres à A. Gide, datant de 1896, Valéry avoue ses doutes, ses insuffisances, et l'impasse que représente son sujet le laisse désarmé : « le bonhomme m'ennuie, écrit-il enfin, je ne sais qu'y fourrer » (Œ II, 1382). Même après les félicitations de son ami, il juge « l'ensemble déplorable », malgré quelques éléments « somme toute bons », et parle d'une « impression de découragement et d'inutilité politique ». L'écrivain paraît plus insatisfait encore que Calvino, comme si son projet n'avait pas abouti à la forme qu'il aurait espéré lui donner, plus pure, plus essentielle, sans défauts. Il nourrit certainement le rêve du Livre Absolu, rêve qu'il admire chez Mallarmé : « une œuvre imaginaire, absolue, but suprême, justification de son existence, fin unique et unique prétexte de l'univers, l'habitait » (Œ II, 1181) ; et celle-ci ne ronge-t-elle pas également Valéry, ayant longtemps considéré *Monsieur Teste* comme « un des fragments d'un grand ouvrage » (Œ II, 1387), qu'il n'écrira – et n'achèvera – jamais ?

L'utopie de l'œuvre parfaite va de pair avec l'idéal d'un savoir absolu, but du personnage et désir de son créateur, certainement : le récit serait ainsi condamné à demeurer à l'état d'ébauche, à présenter des blancs et des creux, du fait de l'insuffisance de connaissances. En effet, Teste note avec regret que « le monde est mal connu » (MT, 107). Et

³³⁰ I. Calvino, « Situation 1978 », *Ermite à Paris*, op.cit., p.110.

ce serait la raison pour laquelle, en étant honnête, il est impossible de conclure : « il y a des instants, concède-t-il, où tout paraît clair, – où tout est plein, tout sans problèmes. Dans ces instants, il n’y a plus de science – ou, si vous voulez, la science est accomplie. Mais à d’autres heures, rien n’est évident, il n’y a que lacunes, actes de foi, incertitudes ; on ne voit que des lambeaux et d’irréductibles objets, de toutes parts ». L’écrivain cherche ainsi à passer du second état au premier, mais la chose est fort délicate. La souffrance physique du personnage en est la preuve, mais également l’échec de sa tentative à *comprendre* précisément cette douleur – et à la *décrire* : « l’*objet*, le terrible *objet*, devenant plus petit, et encore plus petit, se désole Teste, se dérobe à ma vue intérieure... » (MT, 33). Le mouvement épistémique demeure ainsi en suspens, provoquant alors des soubresauts et des béances dans le texte valéryen.

La mise en accusation du langage peut également empêcher l’écrivain de clore définitivement son récit. Le narrateur de la « Lettre d’un ami », buttant sur le sens du terme « intellectuel », se trouve ainsi dans l’incapacité d’aller jusqu’au bout de sa réflexion (sa lettre se termine d’ailleurs sur une anecdote triviale, prétexte à l’adieu final) ; il note en outre : « je me méfie de tous les mots, car la moindre méditation rend absurde que l’on s’y fie » (MT, 89). Il ironise alors sur le cas de ses gens de Lettres, sûrs d’eux, capables de donner naissance à des formes bien polies : « heureux les autres, s’écrit-il, qui conviennent avec eux-mêmes qu’ils s’entendent parfaitement ! Ils écrivent, ils parlent sans trembler. Vous sentez comme j’envie tous ces humains lucides dont les ouvrages font que l’on songe à la douce facilité du soleil dans un univers de cristal... Ma pauvre conscience [...] me murmure qu’il n’y a que ceux qui ne cherchent rien qui ne rencontrent jamais l’obscurité, et qu’il ne faut proposer aux gens que ce qu’ils savent » (MT, 88-89). Dans cette perspective, Valéry paraît faire correspondre la possibilité de finir son ouvrage avec la connaissance parfaite et transparente de soi-même ; en revanche, le fait de penser que le moi est multiple, variable, labile et fuyant, interdirait alors à l’écrivain de jouir du soulagement de la forme nette.

L’aspect fragmentaire et lacunaire du système d’écriture valéryen serait une conséquence inhérente au projet d’une littérature de l’intellect. Valéry en est conscient, formulant cet état de fait lors de son éloge du génie mallarméen : « le choix impitoyable lui dévore ses années, écrit-il, et le mot *achever* n’a plus de sens, car l’esprit n’achève rien par

soi-même»³³¹. Le goût amer des dernières paroles de Teste révèle un sentiment similaire, teinté de la nostalgie d'un état total qui ferait écho à celle d'une œuvre totale : « adieu. Bientôt va... finir... une certaine manière de voir. [...] Cependant, j'ai travaillé toute ma vie à cette minute. / Tout à l'heure, peut-être, avant d'en finir, j'aurai cet instant important – et peut-être me tiendrai-je tout entier dans un coup d'œil terrible – Pas possible » (MT, 140). Seraient-ce là les limites ultimes des potentialités de l'être, à savoir, achever une pensée, la savoir complète, comme le moi, comme le texte ? Dans cette optique, la mort représente une « tentation », objet « de désir et d'honneur tour à tour », en tant qu'elle est la clôture arbitraire, certes, mais salvatrice.

Teste soutient cette idée dans la « prière » qui ouvre l'extrait de son *Log-Book* : s'il existait une « suprême pensée », une pensée en soi et pour soi (donc parfaitement close et infinie), alors, selon lui, « étant trouvée, devrions mourir. Ce serait pouvoir mourir d'une certaine pensée, seulement parce qu'elle n'a point de suivante » (MT, 59). Le propos semble cependant ambigu, puisqu'il se pourrait que Teste ressente en même temps cette suprême pensée comme le signe irréversible de la *fin de la vie*, comme le dommage d'une pensée inutile parce que limpide. En tout cas, l'exigence d'une perfection de l'esprit autant que de l'écrivain, apparaît comme un obstacle à la réalisation intégrale du récit. Tout dire est impossible, et c'est pourtant ce que recherche Valéry, s'obligeant alors à regarder « dans la blancheur de son papier, une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas choisis »³³². De ce fait, même une œuvre achevée au sens propre, ne le saurait être, au sens large, demeurant une représentation sélective, comme frustrante, de certaines possibilités de l'être et de l'écrire.

2. le cas de *L'Homme sans qualités* : l'impossible fin ? – En 1942, alors qu'il travaille depuis plus de vingt ans sur son roman, Musil meurt subitement d'une hémorragie cérébrale ; il laisse alors son roman inachevé, et nombre de notes, ébauches, chapitres plus ou moins rédigés, qui devaient servir pour la suite de son œuvre. Le projet de l'écrivain a sans doute toujours été d'écrire un roman, une forme finie, qu'il prévoyait de conclure un jour ou l'autre. Mais il apparaît peu à peu – à ses propres yeux même – que l'inachèvement de *L'Homme sans qualités* soit dû à des raisons plus profondes et plus spécifiques à la dynamique narrative elle-même, qu'au seul fait d'un manque de temps ou de difficultés matérielles croissantes (à partir de 1934 notamment, Musil et sa femme vivent dans un état de

³³¹ P. Valéry, « Stéphane Mallarmé », *Variété II*, op.cit., p.261.

³³² P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op.cit., p.40.

pauvreté de plus en plus alarmant, se faisant aider par quelques amis, contraints à l'exil dans les dernières années). Quelles sont donc ces raisons ?

Musil semble connaître le même abattement que Valéry, face à un sujet romanesque qui s'avère retors et malaisé à mettre en mots : « de quelques façons que je m'y prenne, note-t-il dans son *Journal*, cela semble ne pas vouloir marcher : je suis déjà complètement apathique » (Jx I, C.5, 280). Si le doute est certes naturel et fréquent chez les écrivains, il devient ici synonyme d'infécondité, d'imprécision, d'obstacle à la fluidité de l'écriture. Comme une mise en abîme, Ulrich paraît éprouver des difficultés de formulation comparable, lorsqu'il se met à rédiger ses idées dans son propre journal : « quelle est la meilleure manière de commencer ? », se demande-t-il (HSQ II, 758), et quels mots choisir pour préciser mes pensées, dans quel ordre ? L'auteur et son personnage ressentent l'angoisse de passer à côté d'un langage juste et limpide, trouvant en même temps désagréable ce moment de la mise en mots « définitive » de leurs idées.

Peut-être que la scène du suicide de Hans Sepp (HSQ II Ch.115) serait une sorte de projection noire des impressions et des doutes les plus pessimistes de Musil : l'homme casse son crayon brutalement, déchire son carnet « en mille morceaux », symbolisant par là son impuissance et son désespoir ; et l'auteur écrit : « son monde vola en éclats, [...] toute son âme s'était retirée de lui ». Certes Musil ne s'est pas suicidé, travaillant plutôt avec acharnement à construire la suite de son édifice littéraire. Mais il n'en reste pas moins sujet à des crises de confiance en la valeur de son projet. Il peine à donner une seule direction à l'enchaînement des chapitres, à partir de la troisième partie ; les ébauches qui concernent la fin de son roman attestent de son hésitation concernant l'avenir d'Ulrich : le système du personnage sera-t-il désavoué, s'engagera-t-il volontairement dans la guerre, se fera-t-il enrôlé de force, restera-t-il avec sa sœur ? Autrement dit, malgré son désir de combler les dichotomies existentielles qui font la tragédie moderne, Musil semble les reproduire, oscillant entre l'extase mystique et le conflit (entre raison et sentiments), incapable de trancher en faveur de l'une ou de l'autre des options.

Selon Marguerite Duras, éblouie par *L'Homme sans qualités*, l'erreur qui a empêché en quelque sorte Musil d'avancer plus sûrement dans son récit a été celle de chercher, « comme un forçat », une « fin balzacienne » à un roman qui n'avait plus rien à voir avec les formes de la littérature réaliste³³³. Et effectivement, nous pourrions juger que la question de ce

³³³ M. Duras, citée dans M.L. Roth, *Robert Musil. L'homme au double regard*, Balland, 1987, p.320.

qu'aurait dû être la fin de cette œuvre musilienne est inappropriée, précisément en ce sens que sa nature romanesque n'est pas classique : la dynamique essayiste, notamment, crée des apories, des incertitudes et un mouvement tel qu'il devient délicat de le clore – là, nous pouvons penser au souci de Calvino pour conclure les méditations de son personnages. En outre, l'inachèvement, comme le dit J.P. Cometti, « ne tient pas seulement à ce qui en fait une œuvre de l'esprit, mais aussi à la nature des questions autour desquelles l'œuvre est construite [...], peu comparable avec ce que suggère l'idée d'accomplissement »³³⁴. En effet, le refus des systèmes, des solutions totales, des lois de la narration classique, et inversement, le désir de renouvellement et de tentatives toujours plus nombreuses, pourraient interdire, de manière consubstantielle, la clôture définitive du récit.

Musil a conscience d'avoir lui-même mis en péril la réalisation de son projet, du fait de la pulsion abstraite et intellectuelle très appuyée qui court dans son roman : « la faute principale : trop de théorie », confesse-t-il tardivement, craignant ainsi d'avoir rendu son récit « impossible ». Aurait-il manqué seulement du « courage de représenter d'une manière scientifique ou philosophique »³³⁵ des idées qui ont peu à peu altéré la fiction ? Musil semble s'être confronté à une double impasse : celle de l'excès intellectuel et, paradoxalement peut-être, celle de l'excès mystique. Car, comme le remarque M. Blanchot, le roman paraît s'essouffler après l'épisode de l'autre état : l'ironie s'est perdue, la première intrigue et les autres personnages se sont éloignés, « tout se passe comme si un point extrême avait été atteint, qui a détruit les ressources normales de l'œuvre »³³⁶. Ce pourrait être alors la raison pour laquelle les éditeurs de la version anglaise du roman, R. Kaiser et E. Wilkins, ont choisi d'ordonner les dernières ébauches en terminant sur la scène de l'île du Paradis. En tout cas, parce qu'il aborde des sujets à la limite du genre romanesque, Musil peine à donner au roman la clé de sa forme.

La fiction semble donc dépérir sous la machine théorique, à l'image de l'arrivée au premier plan du Journal d'Ulrich, évacuant littéralement l'intrigue. Certaines questions, comme celle du sentiment, pressent l'écrivain au point de mettre quelque peu de côté l'histoire des personnages ou de l'Action Parallèle. Selon A. Longuet-Marx, le choc entre les dynamiques abstraites et narratives est si fort qu'il a pu bloquer peu à peu l'élan de l'écriture : « la voix de la science, de l'essai, du possible, écrit-elle, se heurte à la langue singulière,

³³⁴ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit., p.264.

³³⁵ Ces citations sont de R. Musil cité par M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit., p.205.

³³⁶ M. Blanchot, *Ibid.*, p.201.

unique du roman. Et la contradiction entre les deux discours finira par rendre impossible le dénouement du projet initial »³³⁷. Roman de la crise du roman, en somme, et de l'ambition démesurée de son auteur, d'une certaine manière, le monument musilien porterait donc en lui-même les marques d'un inachèvement quasi-obligé – mais tout cela procède bien sûr d'une analyse *a posteriori*. Comme le souligne à son tour Calvino, dans ses *Leçons Américaines*, si Musil « donne l'impression de tout comprendre dans la multiplicité des codes et des niveaux », il y parvient pourtant « sans s'y impliquer » (LA, 176), et l'absence de l'élan proprement romanesque serait ainsi une des nombreuses causes de son aporie.

Ayant cherché à ordonner la totalité des savoirs dans son ouvrage, l'auteur aurait donc finalement outrepassé les limites de ce qu'il est possible de réaliser en une seule vie humaine. Le caractère encyclopédique de son écrit provoque alors la perte d'une visée, pour le coup réaliste : à l'instar de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, par exemple, *L'Homme sans qualités* fait partie de ces romans « restés inachevés ou fragmentaires, comme des ruines d'ambitieux projets » (LA, 171). Cette volonté de tout dire, de tout penser et donc de tout écrire, reconnaissable également chez Valéry, aurait ainsi contaminé le récit jusqu'à le condamner. Musil distingue alors les ouvrages de science pure, et ceux de l'intelligence, mélange de ratioïde et de non-ratioïde, pour jauger la possibilité qu'ils offrent de parvenir à conclure : « la science cherche la vérité, écrit-il, elle se règle sur elle et sur les faits, la démarche et l'unité de l'œuvre sont inscrites dans son objet. Dans les œuvres de l'esprit, il en va autrement. Elles ont quelque chose d'inachevable et n'ont jamais, à proprement parler, de but accessible »³³⁸. *L'Homme sans qualités* est donc pris à son propre piège.

Par conséquent, nous pourrions croire que l'intention de Musil, d'écrire d'une part une fresque exhaustive de son temps tout en proposant simultanément des solutions multiples à ses absurdités et vanités, et d'autre part, d'étudier certains grands problèmes philosophiques tout en cherchant des issues et des conceptions différentes, en prenant également en compte l'apport nouveau de la science et de la technique, et enfin, de manière non négligeable, d'analyser les manques littéraires de son époque et de mettre à l'épreuve des langages différents, plus plastiques, moins sclérosés, cette intention plurielle, donc, lui a rendu la tâche infinie ! Comme le dit J.P. Cometti, « ce qu'il fait voir, il lui faut le construire sans ambition

³³⁷ A. Longuet-Marx, in M.L. Roth, *Robert Musil, l'homme au regard double, op.cit.*, p.236.

³³⁸ R. Musil, *Essais, op.cit.*, p.79. Nous penserons également à la position de Valéry concernant la poésie, en comparaison avec la géométrie : « heureux les géomètres, qui résolvent de temps à autre telle nébuleuse de leur système ; mais les poètes le sont moins ; ils ne sont pas encore assurés de l'impossibilité de quarrer toute pensée dans une forme poétique », « Avant-Propos », 1920, *Variété I, op.cit.*, p.84. Ainsi l'œuvre du poète serait-elle soumise au même phénomène de l'inachèvement quasi-nécessaire.

d'en finir un jour »³³⁹. Ce qui arriva, sans l'avoir voulu... Toutes les raisons avancées pour expliquer l'inachèvement de son roman ne peuvent être évidemment que des hypothèses – à l'image du genre de pensée des trois personnages –, même si le retard que Musil accumule dans ses dernières années de rédaction, et ses états récurrents de doutes et d'abattement, nous incitent à considérer la suspension finale du récit comme un signe de plus des tensions paralysantes qui lui sont inhérentes.

3. l'acte de l'inachèvement volontaire et de la fin ouverte – Il ne s'agit évidemment pas de réfuter ce qui vient d'être dit, mais de montrer précisément toute l'ambiguïté de l'aspect inachevé, lacunaire ou fragmentaire de ces récits. Au lieu d'être la conséquence négative, ou plutôt subie, d'incapacités de l'auteur ou d'une impossibilité de faits, il serait alors assumé, sinon recherché, en tant qu'éléments d'une poétique nouvelle. Nous noterons au passage que la positivité ou la valeur d'une telle forme suppose effectivement une évolution du goût et un changement par rapport aux paradigmes classiques : ce qui n'est pas fini apparaît alors plutôt comme une *autre manière de finir*, refusant de clore et de conclure, désirant au contraire rester *ouvert, disponible*. A cela correspondrait donc la notion de littérature en devenir : le mouvement de la pensées, devant se poursuivre toujours, s'épanouit ainsi librement au sein de la dynamique narrative.

La digression, ou la divagation, sont déjà « une manœuvre stratégique qui repousse le moment de conclure », en produisant une « démultiplication du temps dans l'œuvre » (LA, 82) ; les auteurs paraissent effectivement redouter le point final, qui serait en quelque sorte la marque d'une affirmation interchangeable. C'est la raison pour laquelle Calvino, par exemple, choisit de terminer ses récits par une fin ouverte. La règle : « ne jamais miser sur une seule carte » (LA, 111) ; il l'applique en particulier dans *Le Château des destins croisés*, en proposant « trois alternatives possibles, unis dans la combinaison ». Dans *Palomar*, le procédé est un peu modifié : les méditations elles-mêmes, entendues comme des variations ternaires sur un même thème, ou dans une même aire thématique, permettent en soi de respecter le principe de pluralité. Le personnage estime même que l'invasion des étourneaux, notamment, « est un thème qu'on ne pourra jamais considérer comme épuisé » (P, 84). De ce fait, il valorise les conversations sans fin, et par là, l'idée selon laquelle la séquence ne serait en quelque sorte qu'un aperçu, un extrait, un segment d'un texte plus long, infiniment plus long.

³³⁹ J.P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, op.cit., p.268.

Le processus de la fin ouverte se trouve également exploité au niveau des derniers paragraphes de chaque section : toujours, Palomar continue à penser, à y réfléchir, seule l'écriture s'interrompt. L'inachèvement n'est donc pas vraiment formel, mais intellectuel, lié à la thèse d'un esprit et d'une réalité continuellement renouvelés. Ainsi, la dernière phrase de la description du ventre du gecko, « la langue du gecko s'élançait... » (P, 79), reprend en un sens le début de l'expérience, comme pour signifier qu'elle peut recommencer : étant la même, elle pourrait déboucher sur d'autres réflexions et d'autres observations de la part du personnage. Calvino partagerait sûrement ainsi les propos de Valéry, selon lesquels « tout œuvre littéraire est à chaque instant soumise à l'initiative du lecteur », susceptible de recevoir « un ou plusieurs dénouements, tout autre que celui qu'il offre » (CE II, 408). Le concept d'« œuvre ouverte », notamment théorisé par U. Eco³⁴⁰, s'appuie donc sur la prise en considération des possibilités du récit, sur les plans de la réception et de l'interprétation.

L'auteur de *Monsieur Teste* s'est d'ailleurs confronté aux multiples choix d'écriture concernant la mort de son personnage – et la fin de son récit ? –, adressant à E. Jaloux, en 1927, ces quelques mots : « il a failli mourir en naissant vers 94 !... ce qui l'a sauvé ? Ce fut le sentiment de la possibilité ou même de la facilité qu'il y aurait à faire plusieurs belles morts, – toutes différentes entre elles, – d'une personnalité si problématique » (CE II, 1395). À l'évidence, la poétique valéryenne tient à cette impression vive, à cette « sensation de possibilité, très forte chez [lui] », l'ayant « détourné de la voie du récit » (CE II, 408), qui l'incite donc à renverser les valeurs narratives traditionnelles. Le fragment apparaît alors comme une forme privilégiée de l'écriture moderne, capable de déconstruire les codes, de libérer le geste scriptural. La fissure, la rupture, le discontinu, ces écarts revitalisant le texte, ponctuent ainsi le récit de Valéry. Le monologue de Teste dans *La Soirée*, par exemple, substantiellement lacunaire et éclaté, en témoigne : « J'ai, dit-il..., pas grand-chose. J'ai... un dixième de seconde qui se montre... Attendez... Il y a des instants où mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair » (MT, 32). Valéry suit les aléas de la conscience au moyen d'un langage proprement désarticulé et béant.

« La recherche de la perfection, écrit-il dans ses *Cahiers*, est une forme de suicide, sacrifice d'une partie du possible. Et la vie n'est que conservation du possible » (C.23). Ainsi, une œuvre inachevée respecterait davantage la vivacité que les auteurs cherchent à rendre

³⁴⁰ Voir notamment, U. Eco, « L'informel comme œuvre ouverte », *L'œuvre ouverte*, Seuil « Points essai », 1965, p.117-140

dans leurs récits, plutôt que cette clôture narrative. Il est intéressant de remarquer, dans cette perspective, que Valéry exprime à plusieurs reprises cette idée d'une création continue et infinie : « je n'en finirais plus, écrit le narrateur de la *Lettre d'un ami*, si je voulais vous donner à lire tout ce qui vint se colorer et me confondre dans les derniers instants de mon voyage » (MT, 93). Et l'auteur utilise à nouveau ce procédé proche de la prétérition, permettant de signifier en filigrane l'absence de toute fin envisageable : « nous n'en finîmes plus... » (MT, 110) est la dernière phrase du fragment « Dialogue avec M. Teste ».

Un autre type d'argument peut venir justifier la valeur d'une forme de récit non-parachevé, à savoir, le principe de sincérité et de transparence verbale : « achever un ouvrage, note Valéry, consiste à faire disparaître tout ce qui montre ou suggère sa fabrication » (Œ II, 1175). Or, il est clair que l'auteur, combattant les superstitions littéraires, désire au contraire laisser apparents les gestes de l'écriture, le niveau, en quelque sorte, métalinguistique, de son récit : les parenthèses comme « (Cf. M. Teste) » (MT, 129), le prouvent suffisamment, présentant au lecteur un sorte de texte en *germe*, en *gestation*. Dans sa *Préface*, il explique déjà que, pour lui, « les résultats en général » lui importent beaucoup moins que « l'énergie de l'ouvrier » (MT, 8). De ce fait, que la forme littéraire soit ou non achevée est un détail, une option accidentelle, mais non une nécessité essentielle : son intérêt réside finalement dans ce qu'elle tente, plus que dans ce qu'elle réussit.

Sur ce point, la conception de Musil apparaît voisine : « comprendre que l'ébauche est plus efficace que le fini, écrit-il dans son *Journal*, c'est faire un pas vers l'essence de la littérature » (Jx I, C.10, 569). Voilà une remarque qui orienterait fort différemment l'interprétation que nous pouvons donner de l'inachèvement de son roman. Mais il semble que cela n'entre pas en contradiction, au sens où l'écrivain signalerait seulement ici, comme Valéry, que ce sont l'essai et la recherche de nouveauté qui comptent, et non pas forcément l'acte concluant. Comme le dit A. Frisé, dont l'édition de *L'Homme sans qualités* faisait autorité jusqu'à peu – existe désormais celle de J.P. Cometti, depuis 2004 –, pour Musil, le « fait d'écrire est plus important que l'œuvre ; le fait d'écrire est l'œuvre »³⁴¹. Il est ainsi clair que ces deux auteurs du début du XXe siècle ont en commun, au-delà d'effets formels différents, une accentuation du geste créateur plus que de la création elle-même, geste qui devrait, en quelque sorte, aider à se sortir de la crise du roman.

³⁴¹ A. Frisé, cité par C. Magris, « L'odyssée rectiligne de R. Musil », *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.144.

Enfin, c'est avant tout en vertu du sens du possible que Musil et Valéry, nous l'avons vu, veulent préserver leurs récits de la limite fatale de l'achevé – et Calvino, accordant une haute valeur à la multiplicité, pourrait se joindre aux autres, dans la théorie plus que dans la pratique. E. Hexner rappelle ainsi l'intérêt de Musil pour les déroulements sans conclusion des drames d'Euripide, dont il juge la forme encore actuelle³⁴². Contre la synthèse, la pensée totale, l'affirmation de vérités, seul l'*in-fini* se donne comme une alternative. C'est en tout cas la position du traducteur de *L'Homme sans qualités*, des journaux, des lettres et des essais critiques de Musil, Ph. Jaccottet : « à un 'homme sans qualités' qui est aussi un 'homme du possible', écrit-il dans la *Postface*, devait correspondre une œuvre ouverte où, à partir d'un certain moment, il n'était plus concevable, ni même souhaitable, en profondeur, d'imposer une forme rigide » (HSQ II, 1090). Et d'ajouter que le roman « devait substantiellement rester fragmentaire, inachevé ». Si le propos paraît ici un peu trop radical, il n'en reste pas moins significatif du parallèle implicite faisant correspondre le mouvement de la vie, de l'esprit, et donc du possible, avec une dynamique ouverte.

Nous noterons en outre que l'une des caractéristiques de l'utopie de l'autre état est précisément cette sorte de paradoxe vivant d'une *complétude incomplète*, d'une forme parfaite se dépassant elle-même ; Musil écrit en effet que « chaque fragment d'espace entre [Ulrich] et sa sœur, depuis des jours, déborde d'événements inachevés » (HSQ II, 501), signe d'une passion éternellement incandescente. L'amour s'apparente ainsi à un élan toujours renouvelé, métaphore de ce que devrait vraisemblablement être l'élan narratif : « tout mouvement de l'âme, explique l'auteur, devenait découverte d'un moment plus beau encore [...], de sorte qu'on avait l'impression d'une gradation sans fin, d'une énonciation sans temps faible. Jamais le dernier mot ne paraissait pouvoir être dit, car toute fin était un commencement, tout résultat dernier le premier d'une nouvelle ouverture ». (HSQ II, 634). Parce que l'autre état représente, d'une certaine manière, l'idéal de vie tant désiré par Ulrich, il pourrait jouer le rôle de paradigme, tout autant idéal, de la création littéraire. Ainsi, l'inachevé aurait pu faire l'objet d'un véritable choix de la part de Musil. Il s'inscrit en positif, en tout cas, dans le système d'écriture de Valéry, et se fait le complice de l'exigence possibiliste globale.

4. interroger plutôt que raconter – Nous pourrions nous demander, en somme, si, après lecture de ces trois récits, nous avons l'impression d'en *savoir* plus, d'avoir plus de

³⁴² E. Hexner, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.254.

certitudes qu'auparavant. La réponse serait plutôt négative ; le lecteur a le sentiment finalement contraire, de se tenir en face d'une quantité de questions, d'attentes, de bribes de solutions, de nouveaux problèmes, plus subtils, moins évidents. En d'autres termes, les trois écrivains paraissent avoir métamorphosé la littérature en un vaste et désirable point d'interrogation qui serait comme posé derrière chaque chose, chaque homme, chaque énoncé.

Parce que l'enquête est en cours, le récit se montre saturé de phrases interrogatives, formulant différentes hypothèses d'explication. Dans « Le sifflement du merle », par exemple, Palomar recense les divers sens que pourraient exprimer les répliques des oiseaux : « est-ce un dialogue, écrit Calvino, ou bien chaque merle siffle-t-il pour lui-même et non pour l'autre ? Et, dans un cas comme dans l'autre, s'agit-il de questions et de réponses (à l'autre ou à soi-même) ou de confirmer quelque chose qui est la même chose toujours (sa propre présence, son appartenance à l'espèce, au sexe, au territoire) ? » (P, 36). La présence de parenthèses signale alors la multiplication des options auxquelles pense le personnage. Tout se passe comme si la dynamique narrative avait en fait pour fonction d'indiquer succinctement tous les points sur lesquels il faudrait se pencher, au cas où quelqu'un serait intéressé par le sujet. Manuel à l'intention des jeunes chercheurs, *Palomar* met en relief, esquisse, ébauche les voies essentielles à suivre, et les positions antagoniste de telle ou telle controverse : dans la section « L'épée du soleil », notamment, le récit *met en regard* l'opposition philosophique entre réalisme et anti-réalisme métaphysique, sans qu'il soit question, en revanche, de trancher pour défendre l'une ou l'autre conception.

Calvino fait ainsi la preuve de sa virtuosité romanesque par sa *pratique du « ou bien »*. La conjonction de coordination remplacerait alors les liens temporels, plus classiques dans le champ littéraire. Mais au lieu de raconter une histoire, l'écrivain semble avoir décidé de raconter les phases d'un *doute infini*. Le scepticisme à l'œuvre dans son texte se trouve pourtant être « actif », et non pas paralysant : il se définit comme un « sens du jeu et du pari », comme une « recherche obstinée » (LA, 183). Singularité du romancier ? Effectivement, le récit de Calvino, de même que les deux autres, de manière plus ou moins forte, répond aux caractéristiques de ce que M. Kundera appelle « l'art de l'essai spécifiquement romanesque » (MK, 83) : son message doit rester ludique, ironique, et surtout, hypothétique. Car, « dans le territoire du roman, estime le critique, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et de l'hypothèse. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative » (MT, 97). Indéniablement, c'est ce que les trois auteurs ont choisi de représenter.

Les questions que (se) pose le personnage de Valéry ne sont pourtant pas de même nature que celles du personnage de Calvino. Ces dernières sont des tentatives de réponses, pouvant être remplacées par la formule « ce pourrait être ceci ou cela », tandis que les premières semblent par essence irréductibles à des propositions affirmatives : « pourquoi j'aime ce que j'aime ?, note ainsi Teste dans son *Log-Book*. Pourquoi je hais ce que je hais ? / [...] Comment se peut-il que je sois à la fois comme une aiguille aimantée et comme un corps indifférent ?... » (MT, 63). Là où, chez Palomar, le raisonnement indique différentes issues possibles, chez Teste, rien ne permet de s'orienter : la question, de ce fait, devient plus difficilement résoluble.

Si les trois auteurs, donc, créent unanimement une *littérature de questions*, ils ne tendent cependant pas à mettre l'accent sur les mêmes genres. Ceci pourrait peut-être expliquer, en partie, la différence entre Calvino, d'un côté, Musil et Valéry de l'autre, du point de vue de l'inachèvement. Le premier, s'il questionne, c'est davantage pour stimuler l'esprit du lecteur, et peut-être calmer une angoisse existentielle en la mettant en mots. J.P. Manganaro considère même que *Palomar* est « l'apaisement de l'œuvre »³⁴³. Les deux autres, à l'inverse, semblent s'enfoncer de plus en plus profondément dans les méandres de la pensée, dans les circonvolutions du cerveau humain, et accroître, à cause de cette *régression à l'infini*, les tourments d'un esprit comprenant toujours moins, compliquant toujours plus. Valéry en vient même à vouloir honorer la sophistication : « construire un petit monument à chacune de ses difficultés, écrit-il. Un petit temple à chaque question. / Sa stèle, à chaque énigme » (Œ II, 570). Le romanesque comme sens du jeu s'amoindrit au contact de l'exigence réflexive et de l'excès intellectuel, condamnant le récit aux turbulences d'interrogations sans fin – sans finalité ?

Ainsi, pour Valéry, « l'inachevé dit tout », et même, « bien plus que tout »³⁴⁴, comme il l'écrit dans *Lust* : il illustre parfaitement l'infini de sa réflexion. Tout se passe comme si l'auteur de *Monsieur Teste* cherchait à questionner les points extrêmes de la conscience, et jusqu'à leur dépassement, dans des régions toujours plus enfouies ; comme s'il désirait qu'avec l'écriture, « le chaos chaostise »³⁴⁵, pour reprendre les termes de G. Deleuze et F. Guattari. Et revanche, Palomar, moins radical, référerait encore, en quelque sorte, au sens commun : autrement dit, pour conceptualiser les positions de chaque personnage – au moyen

³⁴³ J.P. Manganaro, *Italo Calvino, op.cit.*, p.148.

³⁴⁴ P. Valéry, cité par D. Oster, *Monsieur Valéry, op.cit.*, p.161.

³⁴⁵ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.*, p.45.

des notions épistémiques de la philosophie analytique contemporaine –, là où Teste est sceptique, fondationnaliste et cartésien, Palomar est finalement fiabiliste, empiriste et somme toute, assez confiant. Nous aurons compris que le cas de l'homme sans qualités demeure difficile à situer. Eu égard à son désir de proposer malgré tout des solutions aux problèmes qu'il rencontre, il semblerait se rapprocher du personnage calvinien, outre son sens prononcé de l'ironie, du jeu et du pari. Mais à partir du second tome, et notamment après l'expérience mystique, se produit un changement certain dans la confiance qu'il accorde à l'élan constructif – l'appréciation de M. Blanchot citée précédemment faisait état de ce tournant –, et Ulrich penche alors du côté de Teste et de son doute extrême, de même que Musil partage alors avec Valéry les impasses de la narration et l'attrait pour la forme brève – aphorismes pour le premier, fragments et « notules », pour le second.

En tous cas, au-delà de ces divergences, les trois personnages gardent ceci en commun qu'ils veulent intensément, « plutôt que d'affirmer une vérité particulière, poser des questions » (P, 136). Evidemment, chacun « comprend que personne n'a envie de sortir des rails de son propre discours pour répondre à des questions qui, venant d'un autre discours, obligeraient à repenser les mêmes choses avec d'autres mots, et peut-être même à se retrouver en territoire inconnu, loin des parcours établis ». C'est pourtant là tout l'enjeu de ce genre de littérature de l'intellect : écrire en mouvement, s'écrire dans une suite de questions insolites et insolentes, créer les vibrations d'une remise en cause, au fur et à mesure du récit, du réel et de sa représentation classique, mentale ou verbale.

L'ambiguïté du sens que revêt l'inachèvement ou le caractère lacunaire des trois récits tient au fond à l'exigence commune d'une littérature en mouvement : il s'agit, ou bien d'un arrêt involontaire et négatif de l'élan narratif, ou bien d'un acte délibéré marquant le flux infini et pluriel de l'esprit. Quelle que soit l'explication, il reste indéniable que Valéry, Calvino et Musil aspirent à infléchir le domaine de la littérature du côté de la recherche ininterrompue de pensées nouvelles. Aussi, loin de chercher à conclure ou à affirmer certaines idées, préfèrent-ils inventer, essayer et proposer d'autres chemins à leurs personnages, d'autres formes pour le roman, et d'autres perspectives de mise en rapport de l'être avec le monde.

Si les personnages ne devaient avoir qu'une seule certitude, ce serait celle de ne vouloir, en aucun cas, vivre de la même manière courante et établie que les autres hommes. A chaque page des trois récits s'élève comme un cri unanime : « puissance terrible de la

répétition, terrible divinité ! Attrait du vide qui vous entraîne toujours plus bas ! » (HSQ II, 892). L'horreur de la stagnation, du *mécanisme cyclique et éreintant du même*, de la pesanteur du rigide et du figé, motive ainsi Teste, Palomar et Ulrich à se tourner vers d'autres horizons. Leur singularité, ou plutôt la possibilité même d'une réalisation de soi, authentique et sensée, prendrait notamment sa source dans un autrement profond, insoumis aux lois de la réalité, parfois idéalisé ou utopique, toujours hypothétique.

Mais un danger demeure : si les personnages semblent sur le point de découvrir des « fragments » d'une nouvelle manière de penser et de sentir » (HSQ I, 58), ceux-ci restent fragiles, incertains, susceptibles de se dissoudre rapidement. L'indétermination première, de même que l'impersonnalité et la multiplication des possibles, font peser sur les personnages la menace d'une impuissance à vivre fondamentale. En somme, « la seule chose qui puisse prêter un peu de consistance aux idées », et cela viendrait consolider et unifier ces fragments éthérés, « c'est le corps auquel elles appartiennent » (HSQ I, 477) ; nous pourrions ajouter à cela, la réalité dans laquelle s'inscrivent ces corps. Par conséquent, il s'agit enfin pour les trois personnages, d'éprouver concrètement, pour ainsi dire, les possibilités de l'être. Terrain d'expérimentations abstraites, la littérature devient aussi le lieu de la mise en situation de ses figures, devenant alors les pièces de l'échiquier vivant et éthique.

III. Le retour au réel : comment vivre ?

Le sens du possible et le refus du privilège de l'effectif ont posé une certaine distance entre le monde actuel et les personnages, sur le plan existentiel, et entre le réel et sa représentation, sur le plan narratologique. Mais loin de présenter une littérature fantastique ou complètement onirique, par exemple, Valéry, Musil et Calvino choisissent plutôt de concevoir leurs récits comme des laboratoires d'éthique et de nouvelles formes de vie, au sein de la *réalité réelle*. Par là, les trois protagonistes s'engagent à proposer une figure originale de l'homme, à la fois affranchi et responsable, « activiste » malgré ses tendances contemplatives, songeant au moyen de « changer ou d'améliorer les choses » (HSQ I, 341). Car, à évaluer les chances de l'avenir de l'esprit, ne subsiste en quelque sorte qu'un choix binaire : « ou bien vivre comme tout le monde pour un but accessible, ou bien prendre ces 'impossibilités' au sérieux » (HSQ I, 820). Puisque la première option est quasiment impensable, tant elle apparaît figée, facile et donc profondément inadéquate, Ulrich, Teste et Palomar, devant en un sens *se décider*, élisent la seconde : l'impossible, la vie au bord de ses propres potentialités, devient le geste susceptible, en vérité, de « favoriser de grandes singularités » (HSQ II, 10). Il

s'agit donc de revenir au cœur de l'être afin de *se* réaliser, de *se* dire tel qu'il *faudrait* être, et de décrire ainsi les contours nouveaux de l'homme possible.

A. Le sens du détail : un certain réalisme ?

A première vue, il peut sembler paradoxal de prêter une dimension *réaliste* aux récits du corpus. Il ne faut évidemment pas l'entendre dans le sens d'un effet de réel classique, mais bien plutôt comme la présence, dans le texte, d'un souci pour les objets et les situations, *telles qu'elles sont*. Les personnages se font alors attentifs aux détails, aux différences entre les choses, aux variétés des formes existantes, exprimant chaque fois leur propre singularité. Parce que « nous avons de quoi saisir ce qui n'existe pas », mais qu'en même temps, « de quoi ne pas voir ce qui nous crève les yeux » (CE II, 866), et c'est bien là tout le danger de l'attitude décalée des personnages, alors il serait important de renouer contact avec la réalité dans sa plus simple apparence matérielle.

1. Calvino et l'éclat du brut – L'intérêt de Calvino et de son personnage pour le fait brut ne signifie nullement une résurgence d'un quelconque particularisme. Certes, quelques méditations ont pour objet des choses incomparables, comme le sifflement du merle, qui a « ceci de particulier » qu'il est « identique à un sifflement humain » (P, 35), ou le gorille albinos, « unique exemplaire que l'on connaisse au monde » (P, 105). Mais Palomar ne cherche pas vraiment, dans ces cas, à apprécier les propriétés individuelles de la chose pour la personnaliser, il aspire davantage à la *regarder fixement*, afin de rendre compte, au moyen d'une description précise, « de l'infinie variété de ces formes irrégulières, si minutieusement compliquées » (LA, 124). Ainsi, de la même manière que F. Ponge, Calvino désire mettre en valeur la singularité des « choses les plus humbles, les plus contingentes, les plus asymétriques », dans le cadre d'une écriture de l'exactitude, et non de la détermination personnelle.

C'est la raison pour laquelle l'auteur, dès la première section, note que « ce ne sont pas 'les vagues' que [Palomar] a l'intention de regarder, mais une seule vague, c'est tout » (P, 11). La mise entre guillemets du groupe nominal pluriel témoigne de cette volonté de limiter le champ d'observation à ce qui seul peut être véritablement observé, l'entité collective étant, sans mauvais jeu de mots, trop vague. La restriction de la focalisation s'expliquerait donc notamment en vertu d'une exigence d'efficacité épistémique. Effectivement, l'auteur écrit que « quand Palomar s'était aperçu combien étaient approximatifs et voués à l'erreur les critères

du système où il croyait trouver la précision et la norme universelle, il en était revenu lentement à se construire un rapport au monde limité à l'observation des formes visibles » (P, 71). Même si son *rapport au monde* reste intermittent, il n'en reste pas moins désiré et fondé sur la manifestation de chaque objet qu'il percevait. Il en vient donc à se référer à un principe clair : « la première règle que je dois me fixer, juge-t-il, est alors celle-ci : m'en tenir à ce que je vois » (P, 55). Telle serait la condition nécessaire à la réussite de son enquête.

Les limitations que se pose Palomar répondent également à une seconde motivation, plus existentielle. En effet, tout se passe comme si « fixer son attention sur un détail » (P, 15) permettait en même temps de *se fixer soi-même*, d'informer, en quelque sorte, son *être-là*. Lorsque le personnage suit son principe catégorique, lors de sa contemplation du ciel, il espère ainsi « s'être approprié la planète, ou du moins ce que d'une planète peut contenir un œil » (P, 58). Par conséquent, l'idée d'*appropriation*, de *propriété*, devient synonyme de *soi propre*. Il faut comprendre, comme l'écrit Calvino, que « le seul salut tient dans le fait de s'appliquer aux choses qui sont là » (P, 70) ; de sorte que regarder une chose revient véritablement à la faire exister, et même, à lui rendre sa singularité. Calvino semble donc opérer un glissement, de l'acte perceptif épistémique à la reconnaissance ontologique et existentielle. Les yeux, en tant qu'« instruments à travers lesquels le monde se voit »³⁴⁶, se changent en deux baguettes magiques capables de donner *consistance* aux choses. Dans cette perspective, voir, c'est « aider le monde – les choses, les personnes – à se voir, c'est-à-dire à être là ».

Sans doute est-ce ce que recherche Palomar tout au long de ses méditations : qu'à un moment donné, les choses le regardent lui-même, et non plus toujours lui, les observant, comme pour se rassurer d'exister et d'être ce qu'il est. Tout se passe comme si le monde consistait en un croisement de regards infinis, partant du personnage, des choses elles-mêmes, et nous trouvons là la théorie matérialiste de la perception visuelle, telle qu'elle est notamment développée par Lucrèce – l'œil percevait les rayons lumineux envoyés par l'objet jusqu'à s'imprimer concrètement dans la rétine. Dans la section « Le monde regarde le monde », Calvino semble y faire implicitement référence : « de l'étendue muette des choses, note-t-il, doit partir un signe, un appel, un clin d'œil : une chose se détache des autres avec l'intention de signifier quelque chose... quoi ? elle-même : une chose est contente d'être regardée par les autres choses seulement quand elle est convaincue de se signifier elle-même

³⁴⁶ I. Calvino, cité par J.P. Manganaro, *Italo Calvino, op.cit.*, p.146.

et rien d'autre, parmi toutes les choses qui ne signifient qu'elles-mêmes et rien de plus » (P, 149). Calvino met donc l'accent sur la dimension unique, irremplaçable, inassimilable de chaque parcelle de l'être.

Le personnage paraît intercepter ces appels, notamment lors de son passage à la fromagerie. En cherchant à décrire la forme précise, le grain, les ingrédients de chaque fromage, et en reportant scrupuleusement leurs noms sur son carnet, Palomar en vient à prendre conscience que « derrière chaque fromage, il y a un pâturage d'un vert différent, sous un ciel différent : prés incrustés du sel que les marées de Normandie déposent chaque soir ; prés parfumés d'arômes au soleil venteux de Provence ; il y a différentes façons d'élever les troupeaux, tantôt séjours dans les étables et tantôt transhumances ; il y a les secrets de travail transmis au long des siècles » (P, 95). La *différence* se trouve donc recherchée, en tant que propriété de la chose, et signe de son existence inaltérable. Nous noterons ici que le personnage de Musil semble également capable de valoriser les différences, entre lui et sa sœur, précisément pour la richesse intérieure qu'elles expriment. Ulrich trouve ainsi « merveilleux qu'elle soit différente de [lui] » (HSQ II, 879), et goûte avec joie, à ce moment-là, cette « volupté de l'étrangeté ». Evidemment, l'expérience de l'autre état est nettement plus profonde que celle, visuelle, de Palomar avec ses fromages ! Mais il s'agit pourtant, d'une certaine manière, d'un même désir d'*autre soi*, de *réellement autre*, « d'échapper à notre prison, à notre unité [...], de nous dérober à nous-mêmes » (HSQ II, 880), afin de réaliser notre propre moi.

En tout cas, dans *Palomar*, il apparaît clairement que le personnage témoigne de sa volonté de singulariser, de distinguer par le langage, de « s'approcher des choses (présentes ou absentes) avec discrétion, attention et prudence, en respectant ce que les choses (présentes ou absentes) communiquent sans le secours des mots » (LA, 125). L'information contenue dans les parenthèses est intéressante : elle donne, en effet, le sens exact de la démarche de l'auteur et de sa créature, à savoir, le fait que l'attention requise se pose sur n'importe quel type d'objet, et le pénètre pour en révéler « simultanément les choses les plus proches et les plus éloignées » (P, 151), comme dans le cas des paysages cachés dans chaque fromage. Autrement dit, ce qui est visible se mêle à ce qui est invisible, ce qui est un, prend sa juste place dans l'ensemble ; c'est cette connexion qui fait le propre de l'objet observé, son identité significative.

Palomar regrette, somme toute, que « les occasions de ce genre ne [soient] certes pas fréquentes, mais elles devraient pourtant se présenter tôt ou tard » (P, 149). Ces occasions qui

permettent au personnage de *faire impression* sur le monde, comme le monde, en lui, sont un des moyens d'être en *contact* avec la réalité : être là, rien de plus que soi-même, sans se laisser confondre, voilà ce à quoi aspire le personnage de Calvino, et ce pourrait être un vœu partagé par les trois personnages.

2. Valéry et le dernier nettoyage des illusions – Le moyen par lequel Teste parviendrait en quelque sorte à reprendre possession de la réalité se trouve être encore un travail sur la langue : il s'agit de procéder à un « nettoyage de la situation verbale » (CE I, 1316), en ce sens que le conventionnalisme véhiculé par la langue courante, comme nous l'avons vu, offre une illusoire liberté en conservant des mots creux. Le personnage de Valéry reflète évidemment les préoccupations d son auteur, cherchant à détruire ce « langage-temple, où règnent les idoles, où sommeillent toutes les puissances trompeuses »³⁴⁷. A partir d'une sorte de rectification des noms, procédé que nous trouvons notamment dans la philosophie chinoise antique – Confucius, par exemple, en fait un principe premier utile pour la bonne vie en société –, Teste cherche ainsi à « ne pas confondre les mots », c'est-à-dire, selon sa propre traduction, à « voir ce qui est » (MT, 110). Là où, chez Calvino, le regard permet l'existence de la chose, ici, c'est le verbe qui peut donner réalité ; c'est la raison pour laquelle le personnage de Valéry désire épurer la langue, afin d'éviter de prêter consistance à des fantômes faussement présents.

« Il faut sentir, explique-t-il à son ami, qu'on arrange [les mots] comme on veut, et à chaque combinaison qu'on en peut former ne correspond pas forcément quelque chose » (MT, 110). Ce nominalisme radical pousse le personnage à juger qu'« il y a deux cents mots qu'il faut oublier et, quand on les entend, les traduire » ; le narrateur de *La Soirée* constate effectivement que, chez Teste, « un grand nombre de mots étaient bannis de son discours » (MT, 21), et que ceux dont il se sert, sont prononcés d'une façon toute particulière, par sa voix sourde et profonde. En plus d'une raison issue des conceptions littéraires de Valéry, il semble bien que les « motifs » de cette proscription et de cette nouvelle langue soient éthiques, sinon existentiels : « il faudrait que le mot de 'Droit' soit effacé de partout et des esprits, estime Teste, afin que personne ne s'endorme » (MT, 110). Pour un homme apparemment apolitique, ou du moins peu impliqué socialement, cette réplique paraît étrange : elle nous incite, d'une certaine manière, à rattacher la dynamique nominaliste à une dimension morale.

³⁴⁷ J.P. Chopin, *Valéry, l'espoir dans la crise, op.cit.*, p.28.

Enfin, en révélant ce qui transparaît réellement sous les termes, le personnage semble renouer avec les choses manifestes : « la science !, s'insurge-t-il. Il n'y a que des savants et des moments de savants. Ce sont des hommes... des tâtonnements, des nuits mauvaises, des bouches amères, une excellente après-midi lucide » (MT, 107). Ainsi le personnage paraît-il focaliser son attention, au-delà de tout ce qui n'existe pas, sur le réel, les situations et les hommes.

Serait-ce là une contradiction avec cet esprit pur qui est censé le caractériser ? Il s'agirait plutôt d'une de ces multiples tensions qui parcourt le récit. Teste note par exemple dans son *Log-Book* : « tout à coup la *suavis mamilla* qu'il touche devient chose restreinte à ce qu'elle est » (MT, 115). Il est possible de se demander alors comment un vivant sans entrailles peut, d'une certaine manière, *toucher* quoi que ce soit, ou même avoir une idée de ce qu'est un contact. En tout cas, nous comprenons là que l'expérience tactile permet de circonscrire le sens d'une chose, en tant qu'elle est uniquement ce qu'elle est, de la même manière que les échanges de rayons lumineux pour Palomar : la chose *imprime* en nous sa singularité.

Mais c'est aussi la vision directe qui apparaît comme l'acte privilégié de conscience nette de la réalité. Souffrir est déjà « donner à quelque chose une attention suprême » (MT, 33), comme pour mettre au jour les complexités infinies des choses. Teste se rapproche ainsi du personnage calvinien, tous deux aiguisant leurs regards sur les détails de l'être : « je ne suis pas tourné du côté du monde, note la créature valéryenne. J'ai le visage vers le MUR. Pas un rien de la surface du mur qui me soit inconnu » (MT, 133). Par conséquent, Teste se donne également pour méthode de resserrer son champ visuel, comme en vue d'en souligner le moindre fait. Sur le plan narratologique, Valéry laisse transparaître une exigence voisine, estimant que celui « qui veut faire de grandes choses doit penser profondément aux détails » (CE II, 893). La connaissance, comme l'écriture, sont des activités semblables à la confection de dentelles, requerrant précaution et minutie. Nous pouvons également penser à l'éloge valéryenne de Degas et de son art : il s'agit de la même « volonté soutenue et essentielle » (CE II, 1188), qui nous fait voir vraiment « ce que l'on avait jamais véritablement vu » (CE II, 1187). Le personnage doit donc regarder sans illusion verbale ni optique, rien que ce qui est.

Il est intéressant de remarquer que l'écrivain distingue le peintre en tant qu'il est « l'un des rares [à avoir] donné au sol son importance » (CE II, 1193). Dans cette perspective, tout se passe comme si Valéry éprouvait au fond le besoin de revenir à quelque chose de stable, de concret, de prégnant. Dans sa lettre, Emilie Teste aborde ces *retours au réel* dont est sujet son

mari : « quand il me revient de la profondeur !, écrit-elle. Il a l'air de me découvrir comme une terre nouvelle ! Je lui apparais inconnue, neuve, nécessaire. Il me saisit aveuglément dans ses bras, comme si j'étais un rocher de vie et de présence réelle, où ce grand génie incommunicable se heurterait, toucherait, tout à coup s'accrocherait, après tant d'inhumains silences monstrueux ! Il retombe sur moi comme si j'étais la terre même : il se réveille en moi, il se retrouve en moi, quel bonheur ! » (MT, 44). Abandonnant ses hauteurs, ce « lieu des frontières de la conscience » (MT, 45), Teste semble peu à peu se poser de nouveau sur le *sol*, comme s'il venait de « perdre son objet idéal, cet objet qui existe et qui n'existe pas ». Autrement dit, il est des moments où le personnage, au sens littéral, *se réalise*, et le témoignage tout entier de sa femme paraît aller dans ce sens.

Au passage, nous pouvons souligner que le narrateur de la *Lettre d'un ami* suit la même évolution, reprenant peu à peu « ses esprits parisiens » (MT, 80) que son voyage avait dissipé : « ils redevenaient maintenant des valeurs vivantes ». En somme, le personnage valéryen, quoique éthéré, renoue avec l'existence, avec ce qui, pour ainsi dire, le singularise – le rapport conjugal ou la vie sociale dans la capitale –, mais d'une façon nouvelle, après s'être promené dans les méandres de son esprit.

Un dernier point, considéré sous un certain angle, met en relief les liens de Teste avec le réel, et jusqu'à l'exigence même de ses liens ; c'est la conception binaire des rapports humains : « rappelez-vous tout simplement, dit Teste à son ami, qu'entre les hommes il n'existe que deux relations : la logique ou la guerre. Demandez toujours des preuves, la preuve est la politesse élémentaire que l'on vous doit » (MT, 109). Mais comment pouvons-nous *prouver* que ce qui est possible, est vraiment possible ? Et pourquoi Teste attend-il des preuves, si son but n'est pas proprement la certitude ou le résultat, mais l'expérimentation ? Cette réplique peut en tout cas se situer dans le cadre moral, celui du commerce des hommes ; Teste ajoute en effet : « si l'on refuse, souvenez-vous que vous êtes attaqués, et qu'on va vous faire obéir par tous les moyens ». La preuve serait ainsi celle d'un choix singulier de l'individu, sortant de la sphère des obligations sociales et collectives. Ainsi le personnage valéryen apparaît-il sensible au désir de lutter pour la liberté de son moi propre, de même qu'il se donne comme le défenseur des propriétés des choses, par l'intermédiaire du nettoyage verbal et d'une sorte de vision rétrécie.

3. le danger de l'esprit pur : un désir commun d'unicité – Le retour au réel permet en somme de consolider l'édifice nouveau du moi authentique, de « sortir de l'informe »

(HSQ II, 884) en vue de se distinguer. Car les trois personnages semblent ressentir, au fond d'eux-mêmes, cette « immense angoisse de quelque chose, et précisément de l'indéterminé » (HSQ II, 1009). Sans doute est-ce là la contradiction la plus prégnante de leur quête : tout se passe comme si, redoutant l'impersonnalité de fait, ils cherchaient à l'assumer en réduisant toujours davantage leurs propriétés, jusqu'à ce que, étant parvenus à n'être plus grand-chose en particulier, ils puissent alors refonder leur propre singularité. Leurs pensées et leurs actes prennent alors leur origine dans cette « terreur nerveuse de n'être rien » (HSQ II, 1010), de n'être plus rien qu'un zéro fondamental auquel il serait devenu impossible d'ajouter quoi que ce soit. Parce, comme le dit Valéry, nous ne pouvons pas « regarder comme caractéristique d'une chose [...], le fait que cette chose soit indéterminée » (Œ II, 1064), il apparaît donc urgent de reprendre pied – pied, main, visage, corps, à dire vrai – pour échapper au néant.

L'angoisse existentielle qui envahit les trois personnages est liée à l'imprudence qu'ils ont eu, en quelque sorte, de tout miser sur l'esprit : car, lorsque celui-ci « demeure tout seul, substantif nu, glabre comme un fantôme à qui l'on aimerait prêter un suaire, qu'en est-il donc ? » (HSQ I, 191). Il s'é gare, il s'évaporerait, ou plutôt, il se pourrait qu'il détruise entièrement la *personne* qui pense. Ulrich se sent, à la moitié de son congé de vie, « n'être plus qu'un fantôme errant dans les galeries de la vie » (HSQ I, 814). L'image du spectre lui est ainsi associée, soulignant la dislocation excessive, cette fois tragique, de son moi. Le personnage de Calvino exprime un sentiment fort voisin, au moment où il cherche à comprendre les difficultés qu'il éprouve à l'égard de son prochain. « Qu'est-ce qui ne marche pas ? », se demande-t-il, avant d'émettre l'hypothèse suivante :

« Ceci : à contempler les astres, il a pris l'habitude de se considérer comme un point anonyme et sans corps, tout juste s'il n'a pas oublié d'exister ; pour traiter maintenant avec les êtres humains, il ne peut éviter de se mettre lui-même en jeu, mais ce lui-même là, il ne sait plus où il se trouve » (P, 152).

Entre le fait de n'être rien en particulier, et celui de n'exister plus du tout, il n'y aurait qu'un pas, et c'est celui que les personnages ne veulent surtout pas faire. Ils sentent peser cette menace dont ils sont eux-mêmes responsables. L'Homme sans qualités analyse son état précaire de manière comparable : en effet, il se sait « commettre l'erreur » (HSQ II, 929) inverse de celles des hommes à qualités, et ce, indéfiniment. Là où Walter, Arnheim ou encore Leinsdorf se resserrent tout entier en un point fixe et immobile, suivant les caractères de leur situation ou de leur talent, pour ainsi dire, naturel, Ulrich ne cesse de dégrader son individualité :

« Cette erreur entraînait une dissolution privée de centre ; l'homme se perdait dans un espace irradiant ; il cessait d'être un objet avec toutes ses limitations, aussi précieuses qu'arbitraires ; au plus haut degré, il atteignait une telle indifférence à l'égard de soi-même que l'humain, par rapport au surhumain, n'avait plus d'importance, comme le petit morceau de liège auquel est fixé un aimant qui l'entraîne en tous sens dans un champ de forces » (HSQ II, 929).

Le personnage de Musil paraît donc se dissoudre dans la masse amorphe de la vie, dans l'inertie des corps ainsi déterminés contre leur gré. Au lieu d'être en présence de cette « intimité intacte de la vie » (HSQ II, 287), de cette figure compacte d'un soi authentique, il se trouve emporté par le courant lisse et puissant de l'indifférenciation. Nous trouvons alors, dans le *Log-Book*, une même amertume éprouvée par Teste vis-à-vis de cette impuissance à vivre :

« Ma solitude – qui n'est que le manque depuis beaucoup d'années, d'*amis* longuement, profondément vus ; [...] elle me coûte cher. – Ce n'est pas vivre que vivre sans objections, sans cette résistance vivante, cette proie, cette autre personne, adversaire, reste individué du monde, obstacle et ombre du moi – autre moi – intelligence rivale, irrépressible – ennemi le meilleur ami, hostilité divine, fatale, – intime » (MT, 73).

Pour Teste, c'est bien dans la confrontation à l'autre, et dans le *choc* qui en découle, que le moi peut définir peu à peu sa propre identité. L'idée de l'alternative entre la logique ou la guerre est ainsi déclinée sur le mode d'une quête d'individuation, faisant écho à l'une des thèses majeures de l'éthique de Spinoza, à savoir, que toute détermination est une négation. Le personnage valéryen semble effectivement juger que ce qu'il est, est ce que l'autre n'est pas, et inversement, si bien que nier l'autre revient à se retrouver soi-même. Tel semble être l'axe dominant de l'enquête et de la démarche testienne, qui pourrait alors aboutir à l'émergence de sa singularité. En effet, ses « meilleures idées » lui paraissent « si particulières, si propres à soi que l'expression en langue vulgaire et non intime n'en donne extérieurement que l'idée la plus faible et la plus fausse » (MT, 117-118). Par conséquent, le récit semble mettre en scène, notamment à travers la forme dialogique, ces rapports nécessairement conflictuels entre le moi testien et cet autre moi, cette réalité extérieure de la conscience.

Reste une menace pourtant : en effet, « le danger de l'esprit, écrit Valéry, est de ne plus penser que polémiquement, comme devant un public – en présence de l'ennemi » (CE II, 521). Ce qui guette Teste, et peut-être même Ulrich, serait donc cet excès polémique entraînant une vie abstraite et contradictoire, donc incapable de *solidité*. Nous noterons que Valéry, vingt ans après la rédaction de *La Soirée*, semble avoir clairement pris conscience de

l'erreur que représente une telle existence : « rien ne mène plus sûrement à la barbarie, écrit-il, qu'un attachement excessif à l'esprit pur. On méprise les objets et les corps » (Œ II, 1251a, et en ce sens, on interdit toute possibilité d'entente cordiale avec le monde. L'écrivain avoue avoir effectivement frôlé « ce fanatisme de très près », faisant sans aucun doute référence à *Monsieur Teste* : l'orgueil et l'isolement de sa créature apparaissent alors comme des obstacles, après réflexion, à la réalisation du moi intime.

Par conséquent, le désir de reprendre consistance incite les personnages à suivre deux voies complémentaires et presque superposées : revaloriser, d'une part, le fait patent, et d'autre part, la dimension individuée des choses. Dans le récit de Valéry, la première option est illustrée par la position d'Emilie Teste – texte d'ailleurs plus tardif que *La Soirée* – qui espère que nous nous arrêterons un jour « sur quelque chose de plus solide que les babillages, même admirables, de notre esprit avec soi-même » (MT, 39) ; cela pourrait ainsi nous sauver de l'informe. La seconde option est présentée par Teste lui-même : « qui sait, se demande-t-il, si [les idées] les plus importantes pour la gouverne d'un esprit ne lui sont pas aussi singulières, aussi strictement personnelles qu'un vêtement ou qu'un objet adapté au corps ? » (MT, 118). L'image de l'habit que pourrait enfiler l'esprit fait ainsi écho à celle du suaire pour le fantôme – personnage ou entendement – dans la métaphore musilienne. Il s'agit donc bien, comme nous l'avons dit, d'incarner la pensée, de lui donner chair, selon les propres formes du moi intime ; le corporel devient ainsi la réalité du personnage en voie d'évanouissement, comme le tissu textuel envelopperait peut-être, à bon escient, les vivants dénués d'entrailles.

Dans le récit de Calvino, nous avons déjà observé la façon dont le personnage reprend contact avec le monde et lui-même, par le regard et l'éclat de la chose brute. Palomar semble ainsi désirer accomplir une sorte de « révolution intérieure » (P, 63) qui lui permettrait de ressentir réellement « les effets sensibles [des choses] sur ses émotions et sur les rythmes de son esprit » (P, 64). Le renversement de la tendance généralisante en une dynamique personnalisée n'est pas pour autant contradictoire ; le personnage de Calvino s'interroge en effet pour savoir si « ce que nous avons en commun » ne serait pas « justement ce qui est donné à chacun en exclusivité » (P, 33). Au-delà de la marque antagoniste de cet énoncé, assez typique dans les propos du personnage, il se pourrait que le personnage mette ainsi en relief l'importance de ce *sol* dont parle Valéry au sujet de Degas, cet espace que les hommes partagent tout en n'en occupant qu'une part singulière.

Quant à *L'Homme sans qualités*, les deux voies présentées précédemment, susceptibles de densifier le personnage, y sont également poursuivies. Ulrich souligne en effet que « toute chose participe à l'ensemble, mais possède en plus sa singularité », et que « toute chose est vraie, mais aussi sauvage et incomparable » (HSQ I, 720). Il en tire alors une impression générale : « tout se passe comme si l'élément personnel d'une créature quelconque, songe-t-il, était précisément cela qui ne coïncide avec rien d'autre ». L'homme sans qualités se montrerait donc finalement sensible aux qualités ! Cela n'est pas improbable, à condition seulement que ces traits soient l'expression intime d'un moi profond.

Dans cette perspective, le personnage d'Agathe, notamment – mais nous pouvons aussi penser à celui de Clarisse – montrant çà et là certaines réticences au processus de dépersonnalisation, assume alors la fonction de représenter positivement l'être singulier : cette seconde moitié d'Ulrich est une femme décidée, capable d'agir – elle quitte son mari, elle falsifie le testament, part s'installer avec son frère, continue à fréquenter Lindner malgré les remarques d'Ulrich, et même à l'origine de la réalisation de l'étreinte incestueuse – en vertu de son identité, certes contradictoire, certes fragile, mais certainement plus volontaire que celle d'Ulrich. Et de ce fait, elle lui permet de se réaliser lui-même, ou du moins, de comprendre le danger d'une vie longtemps désincarnée.

Enfin, parallèlement au désir puissant d'abolir la réalité se profile une tendance à assumer l'existence concrète de certaines choses. Ulrich se rapproche par exemple de la position de Teste concernant le langage, estimant parfois que « ce qu'on dit n'est après tout que des mots » (HSQ I, 750). Quoi de mieux, dans cette optique, que d'accorder une confiance mesurée à ce qui existe, comme point de repères permettant d'éviter, notamment, les excès fantasmatiques du délire ? « C'est réel, ose dire le personnage, le nier serait complètement absurde ! » (HSQ II, 544). Musil amène donc sa créature à adhérer progressivement, et par intermittence, au réel : « le fait tangible, remarque Ulrich lors d'une soirée avec ses amis, c'était que six personnes dans une chambre se trouvaient engagées dans une importante conversation : ce qu'elles disaient, et aussi ce qu'elles ne disaient pas, sentiments, pressentiments, étaient inclus dans ce fait tangible sans lui être comparable en importance. [...] Et cette hiérarchie, il ne fallait pas y toucher : voilà en quoi consistait la réalité ! » (HSQ I, 750). Aurions-nous affaire à ne antiphrase ? Pas nécessairement, en ce sens que le personnage de Musil, malgré son esprit utopique et sa volonté de privilégier l'irréel, n'en demeure pas moins lucide vis-à-vis de l'importance (relative) qu'il faut prêter à l'effectif : plus précisément, il donne une part égale au possible et à l'actuel. Mais dans la

perspective d'une recherche de solidité identitaire, il semble se retourner de temps en temps, comme les deux autres personnages, vers le fait patent.

Une ivresse, tardive, circonscrite, et paradoxalement modérée, pour la chose particulière, une « volupté de l'individualité des objets » (CE I, 1170), de l'étrangeté et de la différence, voilà ce que ressentent parfois les personnages. La dynamique interprétative, qui tente de souligner ou de créer une certaine signification de la chose, tendait déjà à valoriser les singularités. La raison de cet intérêt subit tient en quelque sorte à ceci qu'*être* une personne, comme le dit le logicien Quine, c'est être *une* personne ; pour Ulrich, Palomar et Teste, la réalisation d'un soi intime et authentique se donne ici comme une actualité brûlante, compte tenu des dangers de l'impersonnalité et de l'indétermination. Chaque récit offre donc une sorte de tableau dispersé de cette réalité en balance d'un personnage trop liquide, trop gazeux, attendant une certaine solidité. Mais pour le personnage de Musil, il faut encore se méfier de cette « surestimation des détails qui caractérise la superstition de l'empirisme moderne » (HSQ I, 767). Autrement dit, il s'agit de créer un être et un monde qui soit suffisamment consistants pour ne pas être anéantis, mais suffisamment souple pour pouvoir changer.

Car il est évident que les trois personnages partagent cette idée selon laquelle « nous avons perdu en rêve ce que nous avons gagné en réalité » (HSQ I, 49), et l'engagement total que représente une entrée dans l'existence se doit d'être réfléchi et rationalisé. La littérature devient alors le lieu des interrogations morales, cherchant ainsi à répondre à la question ultime du « comment agir ? ».

B. Les questions éthiques et pratiques : une littérature morale

Prendre en compte la réalité suppose, pour le personnage, de réfléchir sur la conduite des affaires humaines. Il s'agit en somme de savoir comment il serait juste d'agir et de réagir vis-à-vis des ses semblables, dans telle ou telle situation, et c'est en tout cas l'une des problématiques majeures de Palomar et Ulrich. Pour Teste, la question est un peu différente, en ce sens qu'il aspire toujours davantage à se comprendre lui-même et à *maîtriser* ses relations sociales, plutôt qu'à les infléchir en vue d'une cohérence d'ensemble. Mais de manière globale, les auteurs instillent dans leurs récits une dynamique que nous pourrions qualifier de *normative*, ou d'*axiomatique*. Le personnage, assis sur le « banc du réel » (HSQ II, 1076) enquête sur la forme d'une vie juste où il serait notamment possible d'exister « sans se diviser en deux moitiés, l'une réelle et l'autre spectrale » (HSQ I, 831). Afin de contrer la

menace d'une dissolution fatale, les trois créatures se montrent enfin comme des êtres *responsables et responsabilisants*, éprouvant intensément, chacun à leur manière, le « besoin de rendre le monde meilleur qu'il n'est » (HSQ II, 822). La littérature de Valéry, Musil et Calvino devient alors le terrain propice à l'expérimentation des possibilités pratiques, où le « peut-être » interroge le « doit être », en suivant deux axes parallèles : celui de l'homme dans son individualité – ce que le moi devrait être – et celui du monde dans sa dimension sociétale – ce que le vivre-ensemble devrait signifier.

1. la « politique intérieure » testienne – L'énonciation de certaines pensées de Teste sous forme de maximes ou de règles de bonne conduite atteste clairement de la présence d'une dynamique normative dans le récit de Valéry : le personnage utilise alors le mode impératif pour s'adresser au lecteur à la deuxième personne du singulier, à l'instar des écrits épicuriens ou moralistes – nous pouvons aussi penser à certains passages du roman de Gide, *Les Nourritures terrestres*³⁴⁸ : « Soumets-toi tout entier à ton meilleur moment, à ton plus grand souvenir, note-t-il. / C'est [...] lui qui te donne de te mépriser, ainsi que de te préférer justement. / Tout par rapport à Lui, qui installe dans ton développement une mesure, des degrés. / Et s'il est dû à quelque autre que toi – nie-le et sache-le » (MT, 65). Outre la structure syntaxique, le contenu de cet énoncé exprime également de manière synthétique l'objet de la recherche éthique de Teste. En effet, plus que Palomar et Ulrich, le personnage de Valéry met l'accent sur l'idée de lois individuelles, de règles à fixer et à suivre soi-même. Il ne s'agit donc pas ici de former des préceptes pour la vie en société, mais bien plutôt de construire une morale *internaliste*, à l'image de celle de Descartes, grâce à laquelle le moi peut devenir ce qu'il doit être.

Dans cette perspective, la demande autarcique du personnage, sa solitude et son refus catégorique des apports extérieurs, des mélanges avec autrui, résonnent pour se donner comme des conditions nécessaires – quoique néfastes sous certains égards – de cette *réforme intellectuelle et individuelle*, seule capable d'apporter des corrections éthiques à la personne. La « partie » est « jouée avec soi-même » (MT, 125), et même s'il ne faut jamais oublier la « mécanique » de l'action du moi « sur les autres », c'est en tant qu'elle considère ces derniers

³⁴⁸ A. Gide, *Les Nourritures terrestres*, Gallimard « Folio », 1917, écrit en 1897. Ce roman tout à fait contemporain de Monsieur Teste met en scène un narrateur s'adressant à Nathanaël, à la deuxième personne du singulier, et lui donnant des conseils, lui adressant, comme le philosophe à son disciple, des maximes de vie. Les similitudes avec le récit de Valéry sont d'ailleurs profondes et multiples, tant au niveau de l'intention des deux écrivains, de l'analyse de la crise du roman, que sur les plans formel et intellectuel.

comme des « soi-mêmes ». L'« art » (MT, 26) de la morale testienne est un art resserré sur le fonctionnement de notre esprit, et sur les failles et complexités de notre identité. C'est le sens que possède la notion de « politique intérieure » (MT, 63) : entre les différents *moi* de chaque individu se font des « arrangements », des « renoncements », des « supplications », orientées vers un contrôle presque policier de notre personne. Teste avoue d'ailleurs : « je possède un être moindre auquel il me faut obéir sous une peine inconnue » (MT, 64). Par conséquent, la conduite du personnage valéryen répond bien à des *lois*, mais celles-ci sont intériorisées.

Tout se passe comme si la conduite bonne se fondait sur des dédoublements de personnalité, voire même sur un démembrement des diverses tendances du moi : « toute morale repose, en définitive, écrit Valéry, sur la propriété humaine de jouer plusieurs personnages » (CE II, 579). Au passage, l'auteur justifierait implicitement le recours à la fiction dans le domaine des questionnements éthiques – ceci sera davantage développé par Musil. En tout cas, le but serait donc de pouvoir juger des conséquences d'une actualisation de telle ou telle partie du moi, et de leur valeur. Car Teste ne cherche pas vraiment à améliorer le monde dans sa totalité ; il se focalise bien plutôt sur sa propre individualité : « le seul espoir de l'homme, note-t-il, est la découverte de moyens d'action qui diminuent son mal et accroissent son bien, c'est-à-dire qui directement ou indirectement donnent à sa sensibilité de quoi agir sur elle-même, selon elle-même. / Ici, un bilan de ce qui a été fait en ce sens » (MT, 131). Autrement dit, l'accès à la vie juste a pour origine une sorte d'analyse *a posteriori* de ce que chacun a vécu, analyse qui permet ainsi de lui faire prendre conscience du *degré d'accomplissement* de sa singularité.

Le premier paragraphe de *La Soirée* semble illustrer correctement ce processus ; le narrateur commence en effet par énumérer ce qu'il a fait ou connu dans son existence, avant d'en tirer une certaine règle générale :

« J'ai vu beaucoup d'individus ; j'ai visité quelques nations ; j'ai pris ma part d'entreprises diverses sans les aimer ; j'ai mangé presque tous les jours ; j'ai touché à des femmes. Je revois maintenant quelques centaines de visages, deux ou trois grands spectacles, et peut-être la substance de vingt livres. Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses : est resté ce qui l'a pu » (MT, 15).

Valéry conçoit donc une morale du fait pur, presque neutre, se construisant au fur et à mesure, à l'instar de la notion cartésienne de « morale par provision » : parce que nous ignorons les règles d'une morale « définitive », il nous faut alors agir selon des préceptes provisoires – et cela ne peut que convenir à un personnage qui refuse toute certitude –, les plus simples et les moins coercitifs. Ensuite seulement, il est possible de porter un regard

rétroactif sur notre conduite, en en déduisant certaines lois susceptibles de nous guider dans la réalisation juste de soi. L'écrivain estime ainsi, peut-être de manière un peu trop radicale, qu'« une idée ne vaut que par l'espoir qu'elle excite et par les chances qu'elle apporte d'une plus grande perfection de notre être » (Œ II, 787). Nous soulignerons ici l'emploi de l'article possessif, qui exprime effectivement l'idée d'une éthique destinée à l'individu, et non à la vie sociale.

Ainsi se développe l'axiomatique testienne. Le personnage devient alors l'exemple « vivant » de ses propres conceptions : « ses manies font réfléchir » (MT, 39), remarque sa femme, avant de rapporter le jugement de l'abbé Mosson sur son mari. Sorte de garant et de représentant des valeurs morales chrétiennes, celui-ci ne se situe pas vraiment dans la même optique que Teste, prônant en effet une morale de la règle fixe, et non une réforme par paliers : « il est terriblement tranquille ! », s'exclame-t-il, surpris. « On ne peut lui attribuer aucun malaise de l'âme, aucunes ombres intérieures, – et rien, d'ailleurs, qui dérive des instincts de crainte ou de convoitise... » ; il termine pourtant sur un reproche amer : « Mais rien qui s'oriente vers la Charité » (MT, 50-51). L'attitude de Teste pourrait s'expliquer par son refus du jeu social et des arrangements qu'exigent, non pas le moi, mais les réactions des autres. Si la question morale suppose la vie en communauté, alors le personnage ne peut y répondre, son « cœur » ressemblant à une « île déserte », selon l'abbé. Mais en vérité, il semble que ce dernier se fourvoie au sujet de la manière dont Teste conçoit la vie juste, notamment parce qu'il applique son propre point de vue sur la chose : Teste ne cherche pas à suivre les préceptes religieux comme la charité, parce qu'il fonde ses décisions sur des lois intérieures et, en quelque sorte, privées.

Nous remarquerons cependant que la « politique intérieure » testienne reste fragile et manque de provoquer des conduites illégitimes. En effet, s'observant lui-même et se comparant aux autres, le personnage de Valéry a longtemps ignoré la « singularité de son esprit » (MT, 120), alors que c'est finalement elle qui doit motiver la réforme morale. Il croyait « que tous étaient comme lui ». Or, celui qui se juge mal, si nous suivons le raisonnement à l'œuvre dans le récit, se comportera vraisemblablement mal, puisque l'éthique est dépendante d'une connaissance parfaite de soi, des différents moi du soi. Le mauvais jugement que Teste émet sur sa personne a donc pu laisser ouvertes des voies impropres : « il remarqua qu'il était assez souvent plus fort que les plus forts et plus faible que les plus faibles ; remarque très grave, en déduit le narrateur, qui peut conduire à une politique d'abus et de concession étrangement distribués ». En plaçant l'accent sur la dichotomie faible/fort,

Teste aurait pu adopté, « jusqu'à un âge assez mûr », certaines règles extrêmes, comme la loi du Talion, ou du moins, être entraîné vers une morale rétributive, du dédommagement instinctif.

Il apparaît ainsi que le récit valéryen développe indéniablement des vues morales. Mais l'ostracisme du personnage et son orgueil démesuré, son insoumission radicale aux pressions sociales et son déni de l'autre, le poussent à mettre en place une éthique individuelle, orientée vers la seule réalisation, juste et harmonieuse, de son propre moi. La dimension normative ne prend donc pas pour objet des problèmes de casuistique sociale, mais plutôt, encore une fois, les incohérences inhérentes à l'esprit, qui pourraient alors apparaître comme des obstacles à l'expression de la singularité du personnage. Chez Teste, il semble donc que la morale soit assujettie à la connaissance, ce qui n'est pas tout à fait le cas chez Palomar et Ulrich. La vie juste, selon le personnage de Valéry, serait donc accessible à partir de la mise en œuvre d'une politique intérieure assez stricte, où le moi, fin connaisseur de lui-même, se sert de juge et de législateur.

2. la conduite en société : pédagogie et justesse dans *Palomar* – L'intention de Calvino de proposer, avec *Palomar*, une « pédagogie du regard »³⁴⁹, donne d'emblée au récit une dimension didactique. L'auteur se fait le défenseur, de manière générale, d'une « littérature de l'intelligence », en tant qu'elle doit « enseigner aux hommes à être toujours plus intelligents, sensibles, *moralement forts* »³⁵⁰. Ainsi les méditations du personnage abordent-elles, plus ou moins explicitement, plusieurs questions éthiques. L'écrivain porte alors attention aux deux voies que nous avons distinguées précédemment : il cherche à définir une morale individuelle, à l'instar de Valéry, grâce à laquelle Palomar pourrait trouver la « paix intérieure » (P, 153), mais il interroge également la juste conduite humaine en société, ainsi que sa gouvernance. De cette façon, le personnage en vient à *juger* et à *se juger* lui-même, à modeler son comportement en fonction de ce qu'il devrait faire et être. La différence majeure avec la position testienne tient à place importante que Palomar accorde aux autres : sa question porte bien sur les rapports qu'il lui faut entretenir avec son prochain et avec le monde – il aspire à une « sagesse cosmique » (P, 152) –, et non seulement sur une réforme individuelle.

³⁴⁹ I. Calvino, Interview de 1985, *art.cit.*

³⁵⁰ I. Calvino, cité par A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Slatkine, 1986, p.469 – c'est moi qui souligne.

Calvino met donc en scène un personnage responsable, de son comportement autant que de ce qui se passe dans le monde. Par exemple, nageant dans la mer, Palomar estime alors que son raisonnement lui fait sentir « une faute, [...], et même une responsabilité à laquelle il ne peut échapper » (P, 23), à savoir, celle de faire exister véritablement la réalité. Il se demande toujours, en somme, s'il choisit les bonnes attitudes, et cherche sans relâche des principes susceptibles de le rassurer : « agir ainsi, est-ce juste ? » (P, 18), songe-t-il en passant devant la femme aux seins nus, et c'est ce type de questions essentielles que se pose par ailleurs Ulrich tout au long de sa quête. Le personnage de Calvino se force ainsi à suivre certaines règles qu'il se fixe lui-même. Par exemple, l'écrivain note que, « quand il y a une belle nuit étoilée, monsieur Palomar dit : 'Je dois aller regarder les étoiles' » (P, 59). Et Calvino souligne cette attitude moralement instituée : « il dit vraiment : 'Je dois', insiste-t-il, parce qu'il déteste tout gaspillage et pense qu'il n'est pas juste de gaspiller toute cette quantité d'étoiles qui se trouvent mises à sa disposition ». Ainsi le personnage met-il un point d'honneur à prendre en considération, dans son activité quotidienne, les choses qui l'entourent, sûrement en vertu des liens de parenté intrinsèques qui existent entre les différentes parties de l'être, et en particulier, entre lui et la réalité.

A l'obligation morale universelle, pour ainsi dire, s'ajoute une sorte de principe personnel : en effet, « il dit aussi 'Je dois', explique Calvino, parce qu'il n'a pas beaucoup de pratique pour regarder les étoiles, et cet acte simple lui coûte toujours un certain effort » (P, 59). Nous retrouvons alors, de manière inflexible, le principe testien de « politique intérieure », instaurant entre autres une morale individuelle rétributive où l'acte acquiert sa valeur en vertu de l'effort que l'homme fournit – la solitude du personnage valéryen lui « coûte cher », note-t-il (MT, 73). Mais les arrangements les plus durs et les plus complexes que Palomar se doit de régler concernent avant tout ses rapports avec ses semblables, à la différence de Teste. Ici, le personnage de Calvino prend acte de son existence *sociale et collective*, et tente alors de réduire le fossé qui le sépare des autres ; cette inadéquation profonde serait donc considérée comme le signe d'une mauvaise conduite des affaires humaines. Pour résoudre ce problème, Palomar décide notamment, pendant un moment, « qu'il essaiera de les imiter » (P151), ne serait-ce que pour éprouver cette possibilité en pratique.

Ainsi juge-t-il, dans la section « L'univers comme miroir », que « vis-à-vis de chaque personne rencontrée, chacun devrait savoir comment se situer par rapport à elle, être sûr de la réaction que la présence de l'autre lui inspire – aversion ou attraction [...] – et, en fonction de tout cela comme des contre-réactions de l'autre, établir les règles du jeu à appliquer dans la

rencontre, les coups et les réponses à ces coups qu'il faudrait jouer » (P, 153). Le jeu social calvinien remplace alors le jeu personnel valéryen. Dans la lignée des maximes épicuriennes, Palomar cherche ainsi à rétablir une harmonie d'ensemble, et non pas seulement une harmonie intérieure, comme dans le cas de Teste, qui s'apparente ainsi à la morale stoïcienne. Indéniablement, la démarche éthique du personnage de Calvino s'articule autour des conditions actuelles, en vue de s'adapter, désormais, à la réalité. Car Palomar sait qu'il n'est « pas question d'accepter ou d'exclure » son « habitat », puisqu'il ne peut « exister qu'en ce milieu » (P, 25). De ce fait, la question prend une coloration *pratique*, voire réaliste : tout l'enjeu consiste alors à agir correctement vis-à-vis de ce qui existe, tout en ne perdant pas de vue ses propres exigences morales. Autrement dit, ce que le moi doit être, doit coïncider avec ce que le monde devrait être – c'est le sens de cette *sagesse cosmique*.

Deux cas concrets sont alors exposés et discutés, afin de mesurer le juste comportement à adopter, et les implications qu'il suppose de la part du personnage. Ainsi, la méditation à laquelle Palomar se livre lors de sa visite au jardin zen met en regard les règles extérieures imposées par le prospectus, ces « instructions d'emploi » (P, 121), et la possibilité même de les appliquer. Si le personnage de Calvino considère les requêtes « parfaitement plausibles et applicables immédiatement sans effort », il sent pourtant que la situation dans laquelle il se trouve – à savoir, au milieu d'une foule compacte de touristes – l'empêche de mener à bien l'exercice. Dans cette perspective, l'ironie du narrateur souligne le caractère inapproprié d'une éthique de la règle : la morale doit être contextualisée, et Musil partage indéniablement cette conception. Palomar préfère ainsi « garder ses convictions à l'état fluide, les vérifier cas après cas, et en faire une règle implicite de son comportement quotidien » (P, 143). Le récit de Calvino propose donc une *casuistique*, plutôt que des fondements d'une métaphysique des mœurs : il met en scène les bénéfices d'une sorte de *jurisprudence* sans cesse renouvelée, selon les situations rencontrées.

Le second cas d'étude est plus général : en effet, dans la section « Se mordre la langue », Palomar se demande quand et comment il est bon et juste de parler ou de se taire. Les doutes du personnage permettent alors d'exprimer toute la complexité des problèmes éthiques. En se taisant, il évite d'agir inutilement ou de se mettre en avant, mais il peut également se sentir mal à l'aise, puisqu'« en des temps de silence général, se conformer au silence du plus grand nombre, songe Palomar, est certainement coupable » (P, 134). Tout concourt à relativiser alors les notions de bien et de mal, à les interroger pour remettre en cause leur définition classique et figée. Nous pourrions alors dire que le récit de Calvino est le

lieu d'une *interrogation morale*, tandis que celui de Teste apparaît davantage comme un *recueil* de maximes applicables.

La dimension normative de *Palomar* se mêle ainsi au processus d'une déconstruction de ces normes mêmes. Il s'agit de *juger autrement* – et ce sera une des exigences fortes d'Ulrich – plutôt que de proposer vraiment des *critères* quels qu'ils soient ; autrement dit, Palomar est tout sauf un moraliste : il décrit, questionne, essaie certaines positions, mais ne formule aucune règle à l'impératif. La section « Le pré infini » pourrait alors apparaître comme une réflexion métaphorisée sur ce qui est jugé *a priori* bon ou mauvais : « les mauvaises herbes, remarque ainsi le personnage, sont entremêlées aux bonnes [...]. On dirait qu'une entente complice s'est créée entre les herbes et semis et les sauvages, un relâchement des barrières imposées par les disparités de naissance, une tolérance résignée à la dégradation. Certaines herbes sauvages n'ont point en elles-mêmes un air maléfiques ou insidieux » (P, 42-43). En d'autres termes, il n'existe pas d'idée de Bien ou de Mal en soi, mais seulement des actes qui peuvent être ou non appropriés à une situation, qui peuvent induire des conséquences positives ou négatives, selon le contexte, l'agent, l'intention, etc. La syntaxe récurrente de type « Il faut » ou « On doit », dans cette méditation, marque l'attention constante de Palomar pour les lois et leurs applications, mais n'est pas nécessairement synonyme de soumission aveugle à ces lois.

Sans être pour autant rebelle, le personnage, usant de son esprit critique, se montre surtout ouvert, capable de diversifier ainsi ses conduites et ses évaluations. Lorsqu'il observe la gecko, il se demande si le secret de son comportement réside dans une sorte d'ascétisme moral : « satisfait d'être, il rédui[rait] le faire à son minimum » (P, 78). Et Calvino ajoute : « c'est peut-être là sa leçon, à l'opposé de la morale que dans sa jeunesse monsieur Palomar avait voulu faire sienne : toujours essayer d'aller un peu au-delà de ses propres moyens ? ». Il songe même à l'indifférence des morts concernant les affaires humaines, que nous pourrions juger incorrectes, et la justifie cependant en estimant que, « même si cela peut sembler immoral, c'est dans cette irresponsabilité qu'[ils] trouvent leur allégresse » (P, 157). Le récit semble respecter ainsi sa nature romanesque, et non pas seulement essayiste, en tant qu'il interpelle la conscience du lecteur, sans imposer aucune vue. Car la dimension axiomatique de la littérature en général, pour Calvino, se situe dans cette bipolarité hypothétique, de confirmer ou d'infirmer les valeurs morales ou culturelles : interrogeant les *raisons* des conduites humaines, elle peut aller dans le sens d'une consécration ou d'une négation des

ordres existants, explique-t-il³⁵¹. Dès lors, un choix s'offre au lecteur, de suivre ou de poursuivre les « leçons » véhiculées par la narration.

Ainsi Palomar tente-t-il de résoudre le problème des comportements humains, autant que celui de la vie sociale. Il cherche notamment à synthétiser ses vues, en créant un modèle qui puisse améliorer le monde : cette enquête en vue de l'élaboration d'un *paradigme moral infaillible* apparaît ainsi comme « le seul qui pût permettre d'affronter les problèmes humains les plus embrouillés, en premier lieu ceux de la société et de la meilleure manière de gouverner » (P, 141). Le personnage de Calvino essaie donc de proposer une « ligne de conduite » (P, 142) d'ensemble, cohérente et praticable, grâce à laquelle il pourrait « transformer la réalité » pour lui donner la forme qu'elle *devrait* avoir.

Evidemment, comme nous l'avons vu, c'est un échec, en ce sens qu'une systématisation normative de l'existence ne saurait être qu'inappropriée, face à la complexité et à la contingence de cette dernière : la réalité se montre, devant Palomar, « mal maîtrisable et non homogénéisable, pour formuler à son propos, ses 'oui', ses 'non', est ses 'mais' » (P, 143), c'est-à-dire, pour faire des choix moraux. Le personnage, qui « s'attend toujours au pire de la part des pouvoirs et des contre-pouvoirs » ne compte donc plus sur les politiciens pour arranger au mieux les affaires, puisqu'ils utilisent un critère de jugement inadéquat : selon ce que l'acte apporte de puissance, et non « selon les principes ou les conséquences ou la vie des gens ». Ainsi comprenons-nous que le propre critère de mesure de Palomar se définit par un accroissement, pour ainsi dire, de la qualité de vie de la communauté ; il travaille donc la question éthique dans la perspective d'une existence réelle et matérielle, se distinguant par là des priorités du raisonnement testien.

La pédagogie que cherche à développer Calvino répond donc à la question d'un vivre et d'un agir en osmose avec le monde : « pour ce faire, juge enfin Palomar, rien ne vaut décidément un esprit dégagé, meublé simplement par des fragments d'expérience et des principes sous-entendus autant qu'indémontrables » (P, 142). En d'autres termes, rien n'est sûr dans le domaine moral ! Nous retrouvons alors l'élan de la pensée libre, et la justesse formelle d'une vie, et d'une écriture, fragmentaires. Il n'en reste pas moins qu'au-delà des divergences de fond, Palomar, Teste et Ulrich, naviguant dans les eaux troubles des affaires humaines, se confrontent à « l'épreuve aux limites du possible » (P, 79), dans le but de mesurer la valeur de leurs actions, de leurs décisions, et de leurs idées toutes singulières.

³⁵¹ I. Calvino, « Cybernétique ou fantasmes », *La Machine Littérature*, op. cit., p.21.

3. Musil et les possibilités à l'épreuve : un roman éthique – Le projet de *L'Homme sans qualités* tire son origine dans le constat que formule Musil à propos de la nécessité, pour le bien de la société de son époque, d'élaborer « une nouvelle morale », parce qu'il juge que « l'ancienne ne suffit plus »³⁵². Il énonce alors son intention littéraire : « mon roman voudrait apporter une contribution à cette morale nouvelle. Il est une tentative d'analyse et l'amorce d'une synthèse ». Ainsi la question éthique est-elle au cœur des préoccupations de l'auteur, et c'est pourquoi le récit se constitue comme la forme adéquate pour tester les possibilités de choix et de conduite individuelle et collective qui se transformeraient alors peut-être en devoirs.

La morale se donne, en quelque sorte, comme l'instrument *a priori* – et non *a posteriori* comme c'est le cas avec le « bilan » testien – d'une reconstruction de la singularité du moi, comme outil essentiel de la naissance d'une personnalité authentique et intime. Parce que l'époque a privé le sujet de ses responsabilités, il s'agit dès lors de les reconquérir, en prônant une « participation de l'être humain à ses expériences et à ses actes » (HSQ II, 286), c'est-à-dire, en réunissant, une fois encore, le domaine des sentiments et celui de l'intellect. C'est là une des caractéristiques de la morale nouvelle dont Ulrich se fait alors le porte-voix.

Le personnage se montre en effet régulièrement sous des airs de « moraliste » (HSQ II, 24), capable, à l'instar de Teste, de formuler des maximes de vie, comme celle qu'il adresse à sa sœur : « jette tout ce que tu possèdes au feu, même tes souliers » (HSQ II, Ch.22). Mais ce genre de préceptes fait plutôt l'objet d'un léger ton ironique, vu les conceptions et réflexions nettement plus conceptuelles et philosophiques qui amènent Ulrich à redéfinir entièrement le champ éthique, après en avoir évalué les théories antérieures. Sans aucun doute influencé par Nietzsche ici, Musil et sa créature cherchent ainsi à provoquer un renversement des valeurs morales bien plus radicalement que ne l'esquisse Palomar. La chose est claire aux yeux de l'écrivain : « ce dont le monde a besoin », c'est bien « l'invention et la représentation du 'bon mal' » (HSQ II, 1079), note-t-il dans ses ébauches.

Il s'agit donc d'opérer une double mutation qui ait pour but d'améliorer l'homme et le monde : d'une part, limiter les dépenses morales inutiles en appliquant un principe d'exactitude mathématique rationnel, et donc, par là, réfuter les anciens systèmes de règles figées ; d'autre part, revendiquer une certaine positivité du mal, en tant qu'il « maintient le

³⁵² R. Musil, Interview de 1926, *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p.270.

monde en mouvement », là où « le bien tout seul produit le figement »³⁵³. Ainsi le mensonge, la violence – celle des mathématiques, lucides et froides –, la folie, et surtout le crime, dont l'affaire Moosbrugger pose la question³⁵⁴, sont chacun l'« expression condensée d'une erreur générale des hommes dans la distinction entre le bien et le mal » (HSQ II, 348). Le roman de Musil s'élève donc contre la morale bien-pensante, sûre d'elle-même et de ses codes, pour en proposer une plus nuancée, plus audacieuse, et tout compte fait, plus exigeante.

Effectivement, très tôt, Ulrich a le sentiment d'être « né à son insu avec une autre morale » (HSQ II, 127). Il devient clair, dans cette optique, que sa formation scientifique lui ouvre des perspectives totalement étrangères à cette *moraline* en vigueur, pour reprendre le terme de la critique nietzschéenne : « pour un mathématicien, si nous simplifions, songe alors le personnage, *moins cinq* n'est pas plus mauvais que *plus cinq* », et il déduit donc que « la science est amoral » (HSQ II, 348-349). Ulrich ne pouvait rêver meilleur terreau de départ pour sa nouvelle morale : la science continue ainsi à être une source féconde d'inspiration, permettant au personnage d'imaginer d'autres voies pour accéder à une « amélioration pratique » (HSQ II, 127) de la réalité.

Il semble alors que tout se tienne dans le roman de Musil : car l'élan de la science, qui irrigue véritablement la première partie du récit, doit se joindre à l'élan mystique, dominant la seconde partie, pour réaliser l'ambition de l'écrivain-éthicien. En effet, l'autre état apparaît comme l'état ultime de l'éthique, aspirant à accomplir cet « enthousiasme authentique » dont la « voie juste » se doit de chercher « au moins les conditions » (HSQ II, 438). Autrement dit, vivre bien signifierait vivre dans un « état où tous les sentiments et toutes les pensées coïncident dans un même esprit », et ainsi l'expérience de l'étreinte relèverait d'une certaine responsabilité morale.

Comme le dit l'homme sans qualités, « nous séparons le Bon du Mauvais, mais nous savons bien qu'ils forment un Tout ! » (HSQ II, 84). Il serait donc juste de réconcilier, encore une fois, les deux moitiés, afin d'être cohérent avec soi-même, et de rendre cohérents les comportements sociaux. Les différences entre les deux extrêmes ne sont que de degré : la morale du deuxième pas que développe Ulrich semble précisément permettre d'exprimer ces

³⁵³ *Idem.* Musil note ainsi, dans « Remarques sur une dramaturgie », que « le projet si répandu, d'améliorer l'homme, comporte beaucoup plus de difficultés qu'on ne le croit communément » ; il ne se résout en éradiquant le mal : « privez l'homme que nous sommes de ses qualités mauvaises, il n'en reste qu'un tas informe », *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p.79.

³⁵⁴ L'affaire de ce criminel ayant tué brutalement une prostituée est décrite dans *HSQ I*, Ch.18, pour être présente tout au long du roman. Nous noterons par ailleurs que Valéry accorde également une certaine valeur au crime, le définissant comme un « cri de ce qu'on est » ; et il ajoute : « tout le monde [est] assassin. [...] Les 'raisons' qui font que l'on s'abstient des crimes sont plus honteuses, plus secrètes que les crimes » (CE II, 507).

subtilités en revoyant nos jugements normatifs trop hâtifs. De cette manière, elle soumet la valeur d'une action, non plus à des codes figés, mais à l'intention de l'homme, à ses raisons, ou *motifs*, d'agir, en fonction du contexte et du sens global – Palomar se situe en l'occurrence dans cette veine.

L'originalité de la conception musilienne consiste en somme à élargir le nombre d'acteurs à l'*origine* du jeu moral : là où Teste ne se fonde que sur lui-même, là où le personnage de Calvino initie également seul sa recherche, Ulrich, pour sa part, parie sur « une série de tentatives collectives » (HSQ II, 796) pour faire émerger des moyens d'actions efficaces. L'avenir dépend ainsi de notre capacité à tirer les leçons des époques précédentes, chacune ayant essayé certaines possibilités, avec plus ou moins de réussite, et à valoriser en même temps les progrès, notamment scientifiques et techniques, de l'époque présente. Par conséquent, pour Musil, la quête morale procède par actualisation, et évacuation ou conservation des différentes formes à l'essai de la vie.

N'est-ce pas ce qui caractérise également la dynamique toute entière du roman ? Il semble en effet que celui-ci ne soit pas seulement un réceptacle des interrogations en cours, mais qu'il soit en plus intrinsèquement lié à la dimension morale, en ce sens qu'il se calque sur le fonctionnement même de cet élan intellectuel. C'est en tout cas ce qui ressort de la définition de la morale telle que la formule Ulrich :

« La morale n'était pour lui ni domination, ni sagesse froide, c'était la totalité infinie des possibilités de vie. Il croyait à une gradation possible de la morale, à des degrés dans l'expérience qu'on faisait d'elle et non pas seulement, comme il est d'usage, dans la connaissance qu'on en a, comme si elle était quelque chose d'achevé pour quoi l'homme n'était pas encore assez pur. Il croyait à la morale, sans croire en une morale définitive. D'ordinaire, on entend par morale une somme d'ordonnances policières qui servent à maintenir l'ordre dans la vie. [...] Mais il ne faut pas réduire la morale à cela. La morale est imagination » (HSQ II, 428).

Or, Musil constate avec frayeur et indignation que « les divers époques » ont injustement « fixé et paralysé l'imagination morale ». Que faut-il comprendre concernant cette éthique nouvelle ? D'abord, qu'elle est labile et hypothétique, à l'instar de la vie que recherche Ulrich – de même que Palomar et Teste. Mais surtout, qu'elle est substantiellement liée au processus fictionnel³⁵⁵. Dans cette perspective, non seulement l'essence du genre romanesque est assimilée à la dynamique morale, mais les facultés de l'écrivain elles-mêmes,

³⁵⁵ Indiquons que si, pour Musil, la « morale est imagination », pour Valéry, ce serait plutôt l'imagination qui est morale : « l'imagination, écrit-il, c'est (pour la majeure partie) une pseudo-réalité réflexe, – une vue, un *monde qui est une réponse*, – comme un *souvenir* de ce qui devrait être, ou de ce qui ne devrait pas être » (E II, 711). La boucle est bouclée...

cette vision *in absentia* dont parle Calvino, et évidemment, le sens du possible, apparaissent également comme des outils nécessaires à sa mise en œuvre. Ce que la narration véhicule correspond donc à des figures diverses de ce qui peut être, esquissant alors les contours de ce qui doit être. La spécificité de Musil tient par conséquent à ceci qu'il superpose le mouvement narratif et le mouvement éthique, tous deux dépendants de l'activité de l'imagination.

Au cours de son congé de vie, Ulrich est alors confronté à une sorte de mise à l'épreuve des possibilités morales, et se doit d'apprécier, selon les situations, cette « mesure de la réalité » (HSQ II, 341) qu'elle suppose. Outre ses responsabilités au sein de l'Action Parallèle, la falsification du testament et l'abandon par Agathe du domicile conjugal, deviennent des problèmes concrets, auxquels il faut faire face : le personnage doit choisir, prendre des décisions face à de tels actes, proprement illégaux. Nous remarquons alors que l'homme sans qualités se trouve, en quelque sorte, dans l'incapacité de résoudre totalement ce genre de cas réels, quoique qu'il ne soit pas non plus satisfait de la proposition de sa sœur, à savoir, de se « dérober au choix en fuyant » (HSQ II, 834). De même, lorsque Arnheim lui offre de travailler avec lui, eu égard à son « caractère » et aux « qualités humains » que l'industriel a décelé en lui (!), Ulrich refuse : autrement dit, il évacue ici la possibilité d'acquérir une existence *sociale*, un statut. Revenir au réel ne signifie donc pas se réaliser au sein d'une structure institutionnelle ou professionnelle – Ulrich abandonne d'ailleurs également son poste de Secrétaire d'Honneur de la Grande Action Patriotique –, et ce, du fait de cette conception ouverte de la vie éthique.

La « mentalité apolitique, asociale » de l'homme sans qualités (HSQ I, 794) a pour effet, incontestablement, de détruire tous les préceptes figés et traditionnels de la conduite bonne. Le crime dont Moosbrugger est l'auteur permet au personnage de comprendre son « besoin de s'exclure ou d'abandonner la vie que l'on mène en s'arrangeant avec les autres » pour entreprendre, à l'inverse, « quelque chose de personnel » (HSQ I, 795). Ainsi, tandis que Teste nie autrui, et que Palomar paraît au contraire prêt à l'imiter, Ulrich se trouve dans un entre-deux, « à mi-chemin de soi-même et des autres » (HSQ I, 783), à partir duquel il désire atteindre sa propre singularité. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, d'une part, il conçoit une morale de *degrés*, et d'autre part, il peine autant à se positionner concrètement. Sa recherche est orientée vers une réalisation de son moi, et en même temps vers une transformation complète du monde, par l'intermédiaire de nouveaux paradigmes éthiques : l'exactitude, la signification motivée, la complétude, l'osmose et l'essayisme sont autant de traits du « devant-être » essentiel.

Ainsi l'autre état apparaît-t-il comme la tentative ultime d'une vie conforme aux attentes singulières et à la morale du personnage. De ce fait, nous comprenons que pour Musil, la réforme individuelle est nécessaire à l'amélioration des choses, à l'avènement du Règne Millénaire – la troisième partie du roman est d'ailleurs intitulée « Vers le règne millénaire ou les criminels ». L'étreinte permet ainsi aux jumeaux de se réconcilier avec le réel : « bienheureuse réalité réelle ! », s'exclament-ils (HSQ II, 878), avant de comprendre que leur « tentative de retenir, de fixer leur expérience »³⁵⁶ a échoué. La possibilité, ici, est donc jugée non-viable, et c'est peut-être là une des limites aux possibles qu'il faudrait poser. Musil en donne la raison dans son Interview de 1926 : « on ne conserve pas l'absolu ». Mais pourquoi cette échappée idéale est-elle vraiment impraticable ?

Ulrich en prend conscience plus vivement que sa sœur, et la remarque qu'il se fait a de quoi paraître paradoxale, eu égard à ses exigences toujours renouvelées d'abolir le réel. En effet, l'autre état, cette « tentative de donner à leur relation une forme décidée » (HSQ II, 905) échoue pour cause d'« absence de réalité partagée » (HSQ II, 891). Autrement dit, il juge que l'amour séraphique n'a « obéi [qu']à une impulsion », alors qu'il doit en vérité être « inséré dans une société. Il n'est pas un contenu de vie ». Par conséquent, la morale nouvelle de l'homme sans qualités se construirait à travers la combinaison d'un travail de l'imagination *et* d'une action réelle, limitant l'idéal par le fait social.

Croire que le personnage de Musil n'est qu'une sorte d'homme fantasque, totalement déconnecté du monde, serait donc une erreur d'interprétation : Ulrich sait « aussi bien que quiconque l'heure qu'il est ou le prix d'un parapluie ! » (HSQ I, 743), note légèrement l'auteur. Cela signifie plus sérieusement qu'il tient compte des faits dans son enquête sur les justes conduites de l'homme. Parce que « la vie [...] agit sur les idées, telle qu'elle est, pour leur donner forme et cohérence, et que c'est d'elle que les idées reçoivent leur mouvement et leur limitation naturelle » (HSQ I, 744), il s'agit donc bien d'en intégrer la logique : le défi est alors de mettre à égalité, en quelque sorte, possibilités et conditions de possibilité actuelles, afin que le jugement moral soit correct.

Sans doute la double nature d'Ulrich et de sa sœur, à savoir, d'être « des activistes et des nihilistes tour à tour » (HSQ II, 568) exprime-t-elle toute l'ambiguïté de leur engagement réel : si le nihiliste « rêve des rêves de Dieu », l'activiste est, selon l'auteur, « aussi un rêveur de Dieu, dans son style impatient, et rien moins qu'un *réaliste* capable d'agir et de

³⁵⁶ R. Musil, Interview de 1926, *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p. 270.

comprendre le monde ». Dans cette perspective, le personnage musilien apparaît donc attentif à ne pas s'éloigner de son « habitat », à l'instar du personnage de Calvino.

Par conséquent, la dimension normative du roman de Musil semble presque dominer la totalité du récit, et elle aurait dû le clore, selon les esquisses laissées par l'écrivain. En effet, l'« utopie de la mentalité inductive », ou de « l'état social », est aussi celle de « la vie réelle » (HSQ II, 1083), se donnant comme la forme la plus aboutie de l'enquête éthique du personnage. Agir ainsi serait donc juste, en ce sens que le choix prend sa source, non pas dans des maximes générales, impersonnelles et figées, mais dans le soi authentique et singulier de l'agent enfin cohérent avec lui-même et avec le monde. La question éthique, en d'autres termes, est intrinsèquement liée à celle de la singularité, et ce, dans les trois récits. Elle est également à chaque fois rattachées au réel, mais de différentes manières, selon l'accentuation particulière des personnages : pour Palomar, c'est la réalité sociale, pour Ulrich, la réalité réelle, c'est-à-dire déjà en cours de modifications profondes, pour Teste, enfin, il s'agit plutôt de l'aspect réel ou concret des choses, caché sous les mots.

Le champ littéraire se voit ainsi envahi par des interrogations morales : moins évidentes chez Valéry, elles deviennent de plus en plus présentes et pressantes chez Calvino, et surtout Musil. En tout cas, le personnage prend figure d'un éthicien, bien plus que d'un moralisateur, mettant au jour la nécessité d'un *dialogue* entre ce qui peut être et ce qui doit être, proposant, encore une fois, plus qu'il n'impose. Le non-sens de cette vie sociale désarticulée incite effectivement les personnages à chercher certains critères au moyen desquels ils pourraient améliorer le monde tout en se réformant eux-mêmes. Ainsi le roman prend-il en charge cette dynamique. Cependant, les écrivains désirent moins étudier les réactions particulières de leurs créatures dans telles ou telles situations – comme c'est le cas notamment dans les romans psychologiques –, que penser la *nature* même de la morale, que réfléchir sur ses valeurs, dans l'espoir de parvenir à de nouveaux fonctionnements sociaux ou individuels, plus appropriés à la complexité éclatée de la vie. A partir de cette « mentalité informe » (HSQ I, 593), et donc rafraîchie, il peut alors être envisageable d'inventer pour l'homme et la réalité un autre visage, une perspective nouvelle : la littérature n'est donc plus descriptive ou constative – comme peut l'être, d'une certaine manière, le roman naturaliste –, mais bien normative, en tant qu'elle imagine certaines formes que l'être voudrait essayer.

C. Les propositions pour un « homme nouveau »

Désireux de combler ce vide d'un moi refusant les obligations extérieures, Ulrich, Teste et Palomar s'engagent en quelque sorte à se métamorphoser selon leurs propres exigences : ils sont *en instance* d'exister, sans bien sûr recourir aux fausses images véhiculées par la morale ou la société. Ainsi la vie est-elle, selon Musil, « *une vaste station d'essais ou l'on examinerait les meilleurs façons d'être un homme et en découvrirait des nouvelles* » (HSQ I, 190). Bien que les personnages se confrontent aux obstacles de l'effectivité et de l'immédiateté, qui « exercent sur 'l'homme nouveau' un certain effet de freinage » (HSQ II, 90), ils aspirent toujours à donner naissance à un être autre, singulier et libre.

A l'instar de la vie elle-même, donc, le processus fictif des trois récits conduit ainsi à une invention de soi, voire à une « utopie de soi-même » (HSQ I, 312), infinie, continue et qui se doit de prolonger en même temps le mouvement de l'esprit. Au lieu de s'intéresser seulement à ce qu'est l'homme moderne ou contemporain, Calvino, Valéry et Musil s'efforcent plutôt d'inventer ce qu'il pourrait être en plus, autrement, ce qu'il devrait être authentiquement, ce qu'il voudrait être, *s'il pouvait être tout ce qu'il désirerait être*. En tenant compte de cette réalité impondérable, multiple et changeante qu'est le vivant comme source de possibilités et de développements surprenants, ils tracent les contours d'une figure neuve. Car « le poète, pense Musil, ne doit pas être le chantre de son époque ; il doit créer l'avenir »³⁵⁷. Et si, selon Valéry, « écrire, c'est prévoir » (Œ II, 624), nous voyons bien que la dynamique narrative n'est absolument pas soumise à l'existant, ni au présent.

Elle est « l'aventure inconnue » (HSQ II, 127) du moi, du monde, du langage également ; elle est, pour l'identité pure et tant rêvée des personnages, « l'expression aussi rapprochée que possible de ce qu'elle se sait ou se croit être, de ce qu'elle veut se faire »³⁵⁸. Ulrich, Teste et Palomar semblent ainsi, de même que leurs créateurs, s'inspirer de certaines figures, réelles ou fictives, pour construire et exemplifier cet *homme possible*, centre presque magique d'une nouvelle manière d'être au monde. Il faut ainsi comprendre que le personnage, en cherchant à se donner à lui-même une forme autre, devient simultanément la représentation d'un nouvel homme, pensé et créé par l'auteur. Autrement dit, le moi authentique que souhaite réaliser le personnage coïncide avec le Soi humain que proposent, à une autre

³⁵⁷ R. Musil, cité par M.L. Roth, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.24.

³⁵⁸ L. Mattiusi, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Droz, 2002, p.13.

échelle, les écrivains. Il s'ensuit que le personnage peut apparaître comme un modèle, un plutôt une possibilité, des personnes réelles que nous sommes.

1. prolonger la vie : « j'invente, donc je suis » – L'homme nouveau auquel rêvent, en quelque sorte, les trois personnages, devrait en fait se donner comme la combinaison subtile de l'indétermination première de sa substance avec le geste créateur de la singularisation identitaire. Autrement dit, il doit prolonger le mouvement incessant de la vie, qui « vole de corps en corps » (CE II, 890), tout en le renouvelant, le régénérant, au mieux, l'améliorant. Les trois auteurs ont ceci de commun, à l'évidence, qu'ils inscrivent l'homme dans un espace-temps plus large que sa courte existence ; Calvino se fait ici le porte-parole de cette conception, estimant que « nous sommes les anneaux d'une chaîne qui part d'une échelle subatomique ou pré-galactique », et que c'est la raison pour laquelle nous devons « donner à nos gestes la continuité de l'avant-nous et de l'après-nous »³⁵⁹. La sagesse cosmique de son personnage fonde ainsi, sur cette idée et sur celle de parenté entre les choses – dont nous avons remarqué la présence dans les trois récits –, le sens de sa responsabilité.

Dans le cas de Musil, l'importance qu'il donne à la *moyenne* entre en résonance avec cette notion d'une valeur relative accordée à l'individu : « l'essentiel, juge ainsi Ulrich, est que notre mouvement personnel, isolé, n'importe pas. [...] C'est absolument indifférent pour la valeur moyenne, et c'est elle seule qui compte aux yeux du monde et de Dieu, non pas nous » (HSQ I, 619). Dans cette perspective, l'accent est donc mis sur la transversalité de chaque vie humaine, « la succession des générations » étant pareille, comme le rappelle Palomar, à des « phases de la vie d'une seule personne, qui continue pendant des siècles et des millénaires » (P, 160) à essayer diverses formes.

Chez Valéry, le thème se décline sur un mode un peu différent. En effet, dans *La Fin de M. Teste*, l'auteur écrit qu'« il s'agit de passer de zéro à zéro » et que cette dynamique cyclique « est la vie » (MT, 139). Les « traces qu'un homme laisse dans le petit espace où il se meut chaque jour » (MT, 18), auxquelles songe le narrateur de *La Soirée* en observant Teste, ne doivent donc ni interrompre le flux du vivant, ni le modifier au point de le rendre méconnaissable. Le personnage, au fil des pages et fragments du récit, serait ainsi passé « de l'insensible et inconscient à l'insensible et inconscient » (MT, 139), niant par là les unités qu'il aurait pu ajouter à son zéro fondamental. *Statu quo* ? Pas exactement ; si ces vues paraissent extrêmes, et finalement contradictoires, en tant que Teste reste avant tout une

³⁵⁹ I. Calvino, « Situation 1978 », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.109.

« créature exceptionnelle » (MT, 10), il faut en réalité comprendre que le souvenir laissé doit poursuivre un geste plus ample que celui de chaque homme. Pour Valéry, donc, le principe de continuité repose sur le fait que « ce qui est le meilleur dans le nouveau est ce qui répond à un désir ancien » (Œ II, 560) – y fait écho la définition musilienne du génie comme *concatéateur* de pensées antérieures auxquelles il donne seulement une autre figure.

Ainsi le personnage ne doit-il pas chercher l'originalité à tout prix, mais bien plutôt revendiquer son appartenance au tout humain, et plus précisément à l'être-monde pour Palomar, à l'être-esprit pour Teste et Ulrich. L'absence de *finalité* du mouvement de la vie est également une idée commune aux trois auteurs ; l'aspect cyclique de l'existence, selon Teste, et les zigzags balbutiants de Palomar en témoignent. Quant à Ulrich, il juge que la position de l'homme est « une bien étrange condition », en ce sens que l'humanité toute entière ressemble à « un homme qu'entraîne un étrange besoin de voyage, et pour lequel il n'y a ni retour ni arrivée » (HSQ I, 294). Les circonvolutions du personnage calvinien apparaissent alors paradigmatiques de cette façon de marcher, de visiter, de découvrir, mais sans jamais vraiment atteindre quelque chose de déterminé à l'avance.

Sans doute cette prolongation hasardeuse de la vie motive-t-elle les trois personnages à donner un sens eux-mêmes à leur action : il est de créer, d'inventer et de transformer le donné, pour continuer à générer de l'être. Ainsi Palomar, Teste et Ulrich ne sont-ils pas soumis à cette trajectoire qui les traverse, mais sentent bien qu'il est important de se réaliser, afin de planter les germes de leur nouvelle façon d'être un homme au sein de la réalité. Dans cette optique, le geste de l'écrivain – créer un personnage – coïncide avec celui du personnage – créer un soi pur. L'exigence de continuité n'est donc pas forcément synonyme de répétition du même, mais se couple avec celle d'une invention et d'un renouvellement perpétuel de soi-même. Palomar remarque à ce propos qu'un ultime événement au seuil de la mort d'un individu « pourrait encore changer le sens » de l'ensemble de sa vie, de sorte qu'il ne faut certainement pas reproduire mais produire, en se rappelant combien l'homme est malléable, et la réalité, plastique.

Les liens étranges du personnage valéryen avec les autres, entre négation totale et nécessité existentielle, se fondent en fait sur un processus d'assimilation, et plus précisément, de palingénésie quotidienne : cette « intelligence divine » et « ennemie » tour à tour, Teste désire ainsi « la dévorer et qu'elle renaisse ; et une joie commune et un agrandissement » (MT, 73). Le geste singulier de Teste consiste donc à recevoir l'autre, à se l'ajouter et enfin, à

le faire revivre dans son propre corps (cycle comparable à celui du Phénix dans la mythologie). Nous aurions affaire ici à une sorte de transsubstantiation identitaire permettant non seulement de ressusciter l'autre dans le moi, mais de le multiplier. Le personnage valéryen est à coup sûr une figure mystique capable de transcendances, et possédant ainsi des dons christiques : il parvient donc à conserver l'être tout en le prolongeant infiniment.

La question de la civilisation et celle de la guerre notamment, développées dans *L'Homme sans qualités*, sont sans doute à envisager sous cet angle de vue d'un désir, et même d'une obligation, suivie ou non, de préserver le mouvement de la vie et de l'esprit. Dans ses ébauches, Musil opère alors une distinction éclairante entre « l'esprit de détresse » et l'esprit créateur » (HSQ II, 1077) qui met en relief la valeur incomparable et indispensable de l'acte d'invention. Que ce soit au niveau de l'homme ou de la société dans son ensemble, Musil juge ainsi nécessaire de continuer – ou urgent de commencer ? – à questionner, à penser, à laisser le champ libre aux idées, et en l'occurrence à celles « de l'exigence maximale, du laboratoire, de la 'création continue' » (HSQ II, 1079). Pour l'esprit de détresse, au contraire, « le plus important n'est pas de produire l'esprit, mais de la nourriture, des vêtements, des abris, de l'ordre » (HSQ II, 1077), l'important, en somme, est de refaire *toujours la même histoire*.

Evidemment, il n'est pas question de nier l'utilité des choses matérielles, socle de la survie ; mais de la même manière qu'il faut au moins mettre à égalité les choses actuelles et possibles, il faut, selon Ulrich, faire travailler ensemble les deux types d'esprit, et au mieux, privilégier l'esprit créateur, en tant que catalyseur, régénérateur et moteur de nouvelles manières d'exister. Musil propose ainsi instamment de « libérer tous les *faiseurs de projet* que l'on porte en soi »³⁶⁰, et les deux autres auteurs seraient également partants, puisque le vivant suppose d'avancer toujours, de construire encore – demeurer est mourir, comme nous l'avons vu par l'intermédiaire de la métaphore de la marche. La dynamique narrative choisie par les trois écrivains apporte donc les soins nécessaires à l'esprit, cet « arbre en fleurs qu'il faut tailler » (HSQ II, 1082), afin que l'instrument du renouvellement de l'être soit efficace.

La singularité des personnages doit se fonder, par conséquent, sur ce geste de créations, de variations, d'essais ininterrompus. Comme le dit Valéry, « il y a une partie de l'homme qui ne se sent vivre qu'en créant » (Œ II, 594), et cela semble vrai des trois écrivains comme des trois personnages : ils réinventent une nouvelle représentation du réel, et d'autres visages de l'homme, si bien que le processus de la création apparaît comme un mode

³⁶⁰ R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p.100.

d'existence en soi. « J'invente, donc je suis » (CE II, 594) fait alors écho au « J'invente, donc j'existe », mais également au « J'essaie, donc je vis ». L'identité du soi authentique, ainsi que celle de l'homme nouveau, doivent absolument être labiles, plurielles et changeantes, à l'image de ce qu'est véritablement l'homme.

Inventer ne signifie pas seulement initier « une suite de déformations successives, presque continues, de la matière donnée », mais possède en outre, un « seuil », c'est-à-dire « une perception brusque de l'avenir de l'un de ces états » (CE II, 594). Nous retrouvons là l'exigence littéraire de Musil, à savoir, d'inventer l'avenir – et cette expression serait donc presque pléonastique. L'effort de l'esprit est ainsi orienté vers une figure possible future, ou encore, vers une « valeur significative », vers « une singularité », termes qu'emploie Valéry pour définir l'avenir en question. Par conséquent, les deux voies de départ se rejoignent, au sens où l'inscription de l'homme dans la continuité d'un avant, et surtout d'un après lui, revient à favoriser la création de sa propre singularité, celle-ci étant, à condition d'être évidemment le résultat d'une transformation visant à son authenticité, l'avenir même de l'homme.

2. modèles d'hommes et inspirations existentielles – Dans l'enquête en vue de l'élaboration d'un homme nouveau se trouvent des sources d'inspiration humaines, susceptibles de guider les recherches des trois auteurs. Ces derniers revendiquent ainsi l'existence d'une sorte de parenté, non seulement pour leur propre création romanesque, mais également pour l'identité même de leurs créatures. Autrement dit, ce qui inspire la construction fictive des figures de Palomar, Teste et Ulrich sur le plan narratologique coïncide en même temps avec ce qui oriente celle du moi des personnages eux-mêmes, cherchant à devenir ce qu'ils sont réellement.

Le tableau de famille des types d'hommes que Calvino apprécie nous renseigne ainsi sur les exigences existentielles de Palomar, bien que celles-ci ne lui soient pas conscientes – à la différence des deux autres personnages. Ainsi l'écrivain se réfère-t-il à la figure de l'ermite, « à l'écart, mais pas vraiment très loin »³⁶¹, pour désigner sa propre présence dans le tissu narratif, et nous y lisons en même temps des similitudes avec l'être-au-monde de Palomar, en décalage, vivant par intermittence dans et hors de la réalité. De même, l'image du chaman, déjà croisée précédemment, procède d'une même tension entre une présence et une absence de l'individu au sein de la communauté. A l'instar de Calvino se voulant invisible dans le

³⁶¹ I. Calvino, « Situation 1978 », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.110.

texte, et de Palomar, se rêvant parfois « oiseau », le chaman est ainsi le représentant de ce genre d'homme impondérable, éthéré, qui « s'envole dans un autre monde [...] où il pourrait trouver assez de force pour modifier la réalité » (LA, 155). L'écart et la transformation de soi – l'écrivain cite également en exemple les sorcières – sont ainsi des valeurs positives que se doit de respecter l'homme nouveau.

Dans cette perspective, l'inspiration la plus évidente se situerait chez des personnages de la littérature dont l'existence est légère. Calvino cite alors Mercurio³⁶² qui, en vertu de sa légèreté lucide, met en demeure le poids du monde : il est un « Don Quichotte qui sait très bien ce qui est rêve, ce qui est réalité, et les vit tous les deux les yeux ouverts ». Est-ce le cas de Palomar ? En partie seulement, parce qu'il semble peut-être moins capable de distinguer ces deux aspects du monde. L'« imagination rêveuse » de Mercurio, mais également « sa sagesse, comme voix de la raison », sont pourtant bien décelables chez Palomar, autant que chez Calvino lui-même, et s'ajoutent aux traits essentiels de l'homme recherché.

Enfin, l'écrivain porte un intérêt vif pour le « jongleur, c'est-à-dire le bateleur de tarots, [...] ce prestidigitateur et charlatan »³⁶³, et nous pensons d'emblée au processus d'écriture de son roman *Le Château des destins croisés*. Mais de manière métaphorique, outre le fait que Musil emploie l'image du jongleur, de l'acrobate, et même du clown à propos de son personnage, il semble que Palomar jongle également avec les idées, les sensations et les hypothèses – et mène cette existence sous forme de vignettes juxtaposées. En tout cas, nous remarquons que les sources d'inspirations de Calvino proviennent à la fois de figures réelles et de créatures fictives. De ce fait dernier, il justifie en quelque sorte l'idée selon laquelle la littérature offre véritablement des modèles hypothétiques de manières d'être un homme, et poursuit cette conception du roman comme « stations d'essais » pour existences possibles.

L'écriture de Valéry s'inspire également de figures réelles ou fictives³⁶⁴ : sa famille est à tout le moins hétéroclite ! César y côtoie des saints, les saints, des escrocs, et Robinson, un Centaure, si bien que le personnage de Teste ne peut être qu'hybride, pluriel et singulier. Pour être plus précis, il semble que l'imagination de Valéry joue autour de trois groupes : celui du Grand Homme, voire du tyran, dont la principale tête est Napoléon – c'est là un point commun avec Ulrich (HSQ I, 44) –, celui du grand penseur, scientifique et artiste, comme Léonard de Vinci, notamment – c'est cette fois un point commun avec Calvino, qui célèbre en

³⁶² I. Calvino, « Je voudrais être Mercurio », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.168.

³⁶³ I. Calvino, « Situation 1978 », *Ermite à Paris, op.cit.*, p.110.

³⁶⁴ Voir notamment D.Oster, *Monsieur Valéry, op.cit.*, p.27 – les citations à venir sont tirées de cet ouvrage.

lui « l'inventeur et l'interprète entre la nature et les hommes » (LA, 127) –, et enfin, celui des « divers pianistes de la substance humaine » (C.II, 1310), comme l'enchanteur, le corrupteur ou l'épouvanteur.

Le point de convergence de ces trois sources demeure, sans surprise, la puissance de leur esprit. Napoléon, en particulier, est jugé sous cet angle : « super-technicien et calculateur », il est celui qui a eu « l'idée de se servir de tout son esprit et de le faire manœuvrer avec ordre et vigueur au lieu de subir les hasards de la mémoire et des impulsions » (C.I, 327). Comment ne pas reconnaître alors le visage rigoureux et discipliné de la créature testienne ? D. Oster note ainsi que tous les « héros » de Valéry « sont des tyrans ou des monstres, inhumains ou surhumains : ils passent à la limite. Monstre admirable, quasi parfait : le Centaure, dressé-dresseur, bête et tête, le 'vrai philosophe' (C.I. 339) » – image mythologique dont se sert l'auteur pour définir Teste. Par conséquent, le type d'homme ou de Chimère qui guide l'écrivain ici se caractérise avant tout par la force et l'accomplissement de ses facultés mentales, et c'est indéniablement ce vers quoi tendent les trois personnages dès le départ. Cette « race de conquérants intellectuels » (HSQ I, 58) est celle de Teste et d'Ulrich ; Palomar semble moins belliqueux, en revanche, plus attentif qu'il est au vivre-bien. En tout cas, rien ne peut se faire sans le secours de l'entendement, de l'âme, et de l'imagination.

La différence majeure entre les procédés de Valéry et Calvino, et celui de Musil ici tient à ceci que la création de l'homme nouveau est explicitement assumée par Ulrich dans le roman. D'une certaine manière, il aspire lui-même à devenir cet autre homme, tandis que les deux autres créatures n'apparaîtraient que comme des propositions a posteriori, au moment de la lecture interprétative. De ce fait, l'homme sans qualités cultive lui-même certains modèles – ce que ne font pas Teste et Palomar –, lorsqu'il cherche à devenir un « homme exceptionnel » (HSQ I, 48) : Napoléon, puis la figure de l'ingénieur, et enfin celle du mathématicien (identiques aux trois fantasmes valéryens selon D. Oster) inspirent le personnage pour ses trois essais. Il est intéressant de noter que, pour Ulrich, la fonction des grands hommes est effectivement de proposer des « modèles de vie » (HSQ II, 1027) ; mais il ajoute cependant que « leur enseignement n'est pas exemplaire, il oriente » seulement la recherche, en tant que forme possible de l'existence. Il ne s'agit donc jamais, pour aucun des personnages, de mimer intégralement, mais seulement de s'inspirer de tel genre d'hommes, comme de potentialités humaines dont ils se font les gardiens (pour Palomar, cependant, les animaux sont aussi des sources d'inspiration probables).

Tout se passe comme si Musil mettait en scène, par l'intermédiaire de la dynamique narrative, ses propres expérimentations : Ulrich devient ici clairement le porte-parole des ambitions intellectuelles de son créateur, et c'est sans doute la raison pour laquelle L. Mattiusi considère le personnage comme une « fiction de soi », c'est-à-dire comme une fictionnalisation de l'identité en devenir, ou de l'« ipséité » de l'écrivain ; il note ainsi que « dans les fictions de l'ipséité, les auteurs mettent à l'épreuve ce qu'ils sont et à l'essai ce qu'ils pourraient ou aurait pu être »³⁶⁵. Ulrich, double amélioré de Musil ? En un sens, effectivement – des formes identiques, des idées similaires, des exigences voisines. Mais en même temps, nous sommes portés à croire que la singularité recherchée dépasse celle de Musil ou Ulrich en particulier – de même que celle Teste ou Valéry, de Calvino ou Palomar – pour s'engager véritablement à élaborer une figure indépendante, plus générale, plus idéale, de ce que peut être l'homme *tout court*. Ainsi « monsieur le vivisecteur », par qui Musil se définit lui-même, est-il en fait considéré comme « le prototype de l'homme-cerveau à venir, peut-être »³⁶⁶, et non seulement comme l'image unique de son propre moi.

En tout cas, les sources d'inspiration de l'écrivains sont multiples et instanciées par les personnages singuliers – non pas les types : le fou, par exemple, avec Moosbrugger et Clarisse, ou encore le Pierrot, dans l'habit duquel Ulrich et Agathe se perçoivent lors de leurs retrouvailles, peuvent faire écho, en outre, à ces figures à la marge dont parle Calvino. L'homme nouveau se doit d'être ainsi une sorte de *joker vivant*, se déplaçant par bonds, questions et zigzag dans les labyrinthes de la pensée et du rêve. C'est une exigence que reprend alors la distinction entre le « moraliste » et l'« éthicien » à laquelle procède Musil en vue de donner naissance à un autre homme³⁶⁷ : le premier est trop figé, trop imposant, trop sûr de lui, tandis que le second, de la veine des « écrivains-créateurs », poursuit la dynamique de renouvellement de l'être. Sont alors cités « Confucius, Lao-Tseu, le Christ et la chrétienté, Nietzsche, les mystiques, les essayistes », mais également les « stoïciens et les épicuriens ». Ainsi Ulrich s'inspire-t-il son tour de ces penseurs, et notamment de Nietzsche, à l'instar de Clarisse qui, l'associant au Christ, espère former aussi un nouveau type d'homme, « être double » transcendant.

Enfin, la visée ultime de l'homme sans qualités reste surtout la figure du génie : « le chapitre du génie », note Musil dans *L'Homme sans qualités*, est « le seul, selon Ulrich, qui

³⁶⁵ L. Mattiusi, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, op.cit., p.15.

³⁶⁶ R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit., p.96.

³⁶⁷ R. Musil, *Ibid.*, p.104.

pût justifier l'homme mais aussi le plus passionnant et le plus vexant, parce qu'on ne sait jamais si l'on a affaire au génie ou à l'une de ses sottes imitations », comme peut l'être le « spécialiste universel », comprenons Arnheim (HSQ II, 529. Au passage, nous soulignerons que le processus de l'imitation est encore un fois jugé incorrect : il l'est donc sur le plan narratologique comme sur le plan existentiel. Quelle est alors la définition du *vrai* génie ? Il n'est d'abord, pas extraordinaire, bien plutôt un « fleuve où beaucoup d'éléments ont débouché et qui en relie beaucoup d'autres, bien que les plus géniales pensées ne soient rien de plus que la modification d'autres pensées géniales, de modestes additions » (HSQ II, 987). Le personnage en tire alors un conseil pour les conditions de l'émergence du soi intime : « au lieu d'être original, pense-t-il, les gens devraient apprendre à s'approprier », c'est-à-dire à incarner leur moi propre.

Le génie apparaît surtout comme « la seule valeur humaine absolue », la « valeur humaine en soi » (HSQ II, 524) et c'est sûrement la raison pour laquelle il est à la fois la source d'inspiration et la finalité des métamorphoses en vue de l'homme nouveau. Et il est en même temps celui qui, « là où beaucoup d'autres ont vainement cherché une solution, la trouve en faisant quelque chose à quoi personne n'avait songé avant lui » (HSQ II, 526), ce qui signifie qu'il se définit à partir d'un geste unique, incomparable. Le génie serait donc cet homme à la fois singulier et universel, capable des découvertes les plus essentielles et les plus communes à la fois. Il peut alors sembler refléter l'accomplissement suprême du moi.

Par conséquent, les intentions littéraires et intellectuelles de Calvino, Valéry et Musil s'orientent vers l'idée d'une certaine mission existentielle du roman, à savoir, celle d'inventer des formes neuves de vie pour l'homme. Pour ce faire, les auteurs multiplient les affluents, réels ou fictifs, du fleuve génial, qui viennent ainsi densifier ces « tentative[s] pour trouver un homme nouveau »³⁶⁸. Mais enfin, comme le dit Teste, « trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve » (MT, 19), d'ajouter donc, à ce zéro initial, comme un nombre *prime*, différent de l'ordinaire, et pourtant en résonance avec le monde. Les trois personnages, sans être tout à fait l'homme nouveau eux-mêmes, y participent néanmoins avec vitalité, et pourraient peut-être nous aider, de cette manière, à résoudre l'équation finale.

3. l'homme possible : manifeste pour un homme affranchi – « Peut-être le destin entreprend-il avec moi une grande tentative ? » (HSQ II, 647), songe Ulrich, et Teste et

³⁶⁸ R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p.104.

Palomar pourraient sans doute se joindre à lui. Car les trois personnages, au-delà de ce qu'ils représentent sur le plan narratologique – une nouvelle catégorie de figures littéraires, les impersonnages –, semblent en même temps refléter une nouvelle manière d'être au monde qui puisse inspirer, cette fois, l'homme réel. L'intention pédagogique de Calvino, de mettre en scène un autre regard à poser sur la réalité, l'intention épistémique de Valéry, de créer un monstre d'intelligence, et enfin, l'intention éthique de Musil, de construire un type d'être plus authentique, plus scientifique et plus spirituel, se mêlent ainsi pour faire émerger un homme neuf : c'est l'homme du possible, et même, pour ainsi dire, l'homme possible, l'homme qu'il est possible de devenir. Qui est-il ?

Songeant à sa fille, Palomar en vient à penser que « la jeunesse ne peut pas et ne doit pas se fixer sur l'ici, mais seulement sur ce qui est plus loin » (P, 70). Nous pourrions sans doute étendre cette exigence à l'ensemble de l'humanité, telle qu'elle serait conçue et désirée par les trois auteurs. En effet, il apparaît pertinent, comme le laissent entendre ces hommes qu'oriente le sens du possible, de ne pas s'embourber dans le temps présent au point de ne se fonder que sur l'état actuel des choses : il faut voir plus loin, voir ce qui est en germe dans le réel, et peut-être même, les « desseins encore en sommeil du Dieu » (HSQ I, 20) dont parle Musil. Les utopies qu'Ulrich développe tout au long du roman en témoignent, qui ménagent en même temps un équilibre mesuré entre les idées et le point de contact avec la réalité. En tout cas, l'un des gestes les plus essentiels de cette réforme existentielle reste cette « négation de la vie réelle » (Jx II, 294) en tant qu'affranchissement patent des contraintes pratiques. La vie juste se situe comme à l'aplomb du vide, où l'homme ne peut plus être cet « archiviste ou conservateur » (HSQ II, 928) de lui-même qui a perdu, de ce fait, la « force de changer », cela même qu'il s'agit de préserver.

Une chose est sûre : les trois personnages se battent, nous l'avons vu, contre l'opulence de biens matériels, freins au processus de métamorphoses successives. Ulrich, Teste et Palomar s'élèvent contre « la possession et l'idée de posséder » (HSQ I, 159), laissant les choses être ce qu'elles sont, indépendamment d'eux et de l'usage qu'ils pourraient en faire. Jamais il ne viendrait à l'esprit du personnage de Calvino, par exemple, d'acheter *tous* les fromages, ou trois paires de pantoufles, ou de s'approprier en exclusivité les tortues qui s'ébattent dans son jardin. Ainsi l'absence d'avoir est-elle synonyme d'une absence de limitations étouffantes pour le soi, et donc d'une préservation, voire même d'un accroissement de « liberté intérieure » (HSQ I, 334). La juxtaposition des termes de « généralité » et de « liberté » par Teste (MT, 134) s'explique de cette manière, en tant que

l'évidement des particularités de la personne-enveloppe permet l'ouverture infinie du moi à son possible.

Sans doute la solitude plus ou moins radicale des trois personnages procède-t-elle d'un même effort de concentration salvatrice de soi : « ce qui importe véritablement à quelqu'un – j'entends à ce quelqu'un qui est unique et seul par essence, estime le personnage de Valéry, – c'est justement ce qui lui fait sentir qu'il est seul » ; et il précise : « c'est ce qui lui paraît quand il est *véritablement* seul (même étant matériellement avec d'autres) » (MT, 129). Ainsi l'homme autre serait-il la pure réalisation de sa singularité par retranchement réel et mental. Les idées des autres m'encombrent, pourrait-il dire. C'est là une position que Musil théorise dans ses ébauches pour *L'Homme sans qualités* : il valorise alors la pensée pure, au détriment des pensées mélangées, « enkystées ou dissoutes à différents degrés de fixation et de dosage » (HSQ II, 977). Il juge, dans cette optique, que « partout où l'homme exerce et subit des influences », qu'elles soient sociales, morales, historiques, religieuses ou même sentimentales, alors « déjà, la pensée n'est plus pure possibilité, elle comporte l'adjonction de considérations secondaires » qui la détériore et avec elle, les potentialités de changements de l'homme lui-même.

Evidemment, nous rencontrons à nouveau les critiques formulées par les trois personnages contre les certitudes, les deux ou trois moules tout faits dans lesquels l'homme doit venir s'échouer, etc., et à l'inverse, la volonté indéfectible de ne pas se laisser résoudre aussi facilement. L'équation complexe du moi ne peut exister véritablement qu'affranchie de cette « énorme troisième 'moitié' du cerveau », dont Musil dit qu'elle « tournée vers l'extérieure » (HSQ II, 977) : cette putride faculté, devenue presque naturelle sous l'action du privilège de l'effectif, « ne pense pas » ; elle ne fait qu'« émettre des sentiments, des routines, [...] des limites et des directions, des influences inconscientes ou semi-conscientes au milieu desquelles la pensée personnelle n'est guère qu'une flamme de bougie dans l'obscurité de pierre d'un entrepôt géant ». Par conséquent, nous comprenons ici que la figure de l'homme possible repose sur une libération totale de la personnalité, d'une part, et de l'esprit, d'autre part, seule capable de donner naissance à cet *homme intérieur*, plastique et insoumis. Quelle image plus fidèle à ces prescriptions pourrions-nous enfin espérer que nos trois personnages ?

Tout se passe comme si Teste, Ulrich et Palomar, en dernière instance, tiraient leur inspiration de ce que sont en eux-mêmes l'âme et l'esprit, ces « hommes transparents, plus subtils et plus simples » que n'importe quel modèle existant. Et ainsi, poursuit Valéry, « ces êtres amoindris sont par là un peu plus libres que des hommes » (CE II, 685). Cela ne signifie

pas pour autant qu'il faille dénigrer radicalement le corps, quoique le personnage de Teste ne soit pas loin de le penser, mais enfin, qu'il faudrait surtout ne pas se soumettre à ses vindictes (sans quoi nous appliquerions, à l'échelle de l'ensemble, l'esprit de détresse critiqué par Musil). La difficile balance que l'homme nouveau doit réaliser consisterait ainsi, à l'instar d'Ulrich, à « dédaigner le poids et la substance de la vie », à se faire plus *léger*, tout en n'étant pas non plus un « homme entièrement et purement théorique » (HSQ I, 690). Une des solutions envisagées est alors d'articuler la matière physique autour de « quelque chose de frais, de neuf et de libre », et au mieux, de « posséder une âme encore fraîche ». Sa vivacité empêcherait ainsi l'homme de se corrompre dans son existence.

Mais, qu'est-ce qu'une *âme fraîche* ? Celle de Teste n'est-elle pas, au fond, déjà trop alourdie d'orgueils et de ratiocinations amères ? Cela se pourrait effectivement, mais en même temps, les navigations nocturnes de son esprit semblent le sauver partiellement. En effet, le monde du rêve, pour Valéry, offre sans doute la plus pure vision de ce que l'homme devrait s'efforcer de mettre au jour en réalité : car « dans le rêve, écrit-il, ne se distingue pas du vivre et ne retarde pas sur lui. Elle adhère au vivre ; – elle adhère entièrement à la simplicité du vivre, à la fluctuation de l'être sous les visages et les images du connaître »³⁶⁹. La perfection de l'âme tiendrait ainsi de cette osmose quasi-magique entre l'être, la vie et la connaissance, qui se trouve être l'objet central des enquêtes menées par les trois personnages.

L'élan onirique peut se coupler en outre avec celui de l'imagination : l'âme fraîche est celle qui vient se ressourcer quotidiennement à la fontaine des fictions, contes, romans, toute expression différente de l'être, pour sa valeur expérimentale plus qu'esthétique, et les trois écrivains partagent assurément cette exigence : que ce soient les mythes en particulier, ou plus généralement tout ce qui n'existe pas et que l'esprit invente, ces formes hybrides et libres de l'impératif réaliste apparaissent nécessaires au nouveau mode d'existence. Musil en décrit les tenants et les aboutissants, convaincu que l'homme devrait être *plus* qu'il n'est pour pouvoir agir correctement et être ce qu'il est : « il faudrait au moins qu'il sente ce 'plus', fait-il dire à son personnage, d'une manière ou d'une autre au-dessus et autour de lui ; et parfois, tout à coup, il peut en être privé. Alors, quelque chose d'imaginaire lui manque » (HSQ I, 666). Nous pouvons alors parier que cette carence-là est plus alarmante qu'un quelconque manque de réalité...

³⁶⁹ P. Valéry, « Petite lettre sur les mythes », *Variété II*, *op.cit.*, p.315.

La raison en est que, pour pallier les insuffisances du monde actuel, « il faut, liste Musil, des théoriciens. Des chercheurs. Des expérimentateurs. Des hommes sans attaches. A qui le oui et le non ne soient pas indispensables. Des hommes des solutions partielles » (HSQ II, 1026). A l'évidence, Palomar, Teste et Ulrich en sont ! Ils se font exemplaires de papier de cet homme mille fois attendu, « pour qui une chose réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose pensée » (HSQ I, 21), tendant à donner trace de ce Messie singulier présenté comme le prince du sens du possible.

Plus radicalement peut-être, la proposition d'Ulrich de « vivre à peu près comme on lit » (HSQ I, 462), considérant même que « notre existence toute entière devrait être littérature » (HSQ I, 459), infléchit le genre d'homme nouveau du côté du... personnage ! Ici, la chose effective n'a pas plus d'importance que la chose textuelle, et l'intransigeance de Valéry pour ne pas prendre les personnages pour des personnes se prolonge pour devenir une forme de vie inversée. La vie ordinaire est alors elle-même « d'ordre utopique » (HSQ I, Ch.84), se fondant sur le gain de sens, de cohérence et d'inventivité de la création littéraire. Il s'agit donc d'essayer de vivre « comme si [nous] étions les personnages d'un poète qui se rencontrent dans les pages de son livre » (HSQ I, 721) : la condition verbale des créatures pourrait ainsi se changer en condition possible d'existence des hommes nouveaux.

Par conséquent, les trois auteurs apparaissent en accord pour opposer à « l'homme copie, à l'homme réalité, à l'homme caractère », ce qui peut être défini comme « l'homme potentiel, le poème non écrit de la vie », et enfin « l'homme conçu comme le résumé de ses possibilités » (HSQ I, 316) : voilà l'homme possible dans toute sa puissance, chef de file de ces « hommes d'univers » dont parle Valéry, et qui contrarie alors l'existence de ces « hommes du monde » (CE II, 496), tel Arnheim, tels tous ces faux-semblants de lettrés que fustige le narrateur de la *Lettre d'un ami*, tels ces gens de pouvoir en lesquels Palomar ne se reconnaît certainement pas. Ici, nous pourrions emprunter à G. Deleuze et F. Guattari l'idée selon laquelle, « dans cette plongée » au cœur des trois œuvres, et au cœur de la réalité, tout se passe comme si « s'extra[yait] du chaos l'ombre du 'peuple à venir' [...] : peuple-masse, peuple-monde, peuple-chaos, peuple-cerveau »³⁷⁰. Si le réel s'est élargi, et si le sujet semble également avoir essayé des modifications conceptuelles conséquentes, alors la substance de l'homme nouveau doit être, par principe de transparence, aussi vaste et labile et diverse que nécessaire pour pouvoir déployer toutes les possibilités humaines.

³⁷⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit, p.206.

Son invention est donc prise en charge par le geste de l'écriture : « il se peut que l'instable, note Valéry dans sa *Préface*, se transmette et se donne quelque carrière. N'est-ce point là, d'ailleurs, dans l'ordre de l'esprit, la fonction de nos œuvres, l'acte du talent, l'objet même du travail, et, en somme, *l'essence du bizarre instinct de faire survivre à soi ce que l'on obtient de plus rare ?* » (MT, 10). Et dans cette optique, chaque personnage semble être, d'une certaine manière, la figure incarnée du « meilleur moment » (MT, 65) de leurs créateurs : Teste est l'esprit pur, Ulrich est la projection de certaines des idées les plus éclatantes de Musil, et Palomar, dernière figurine de Calvino, apparaît comme la synthèse brillante de ses méditations. Evidemment, le meilleur morceau n'est jamais tout à fait exempt d'erreurs ou de doutes, parfois objet d'ironie douce, ou de contradiction. Mais il n'en reste pas moins la représentation choisie parmi les possibles, pour proposer le visage d'un autre être au monde. En somme, les trois personnages pourraient laisser derrière eux ce fragile témoignage de leur enquête et quête de soi, cherchant à préserver, envers et contre tout, le mouvement de la pensée absolue :

« Il cherche à se comprendre autrement : avec cet appétit qu'il a de tout ce qui pourrait l'enrichir intérieurement (serait-ce même au-delà des limites de la morale ou de la pensée), il a l'impression d'être un pas, libre d'aller dans toutes les directions, mais qui va toujours d'un point d'équilibre au suivant, et toujours en avançant » (HSQ I, 315).

Tel est le programme hypothétique, non-systématique et ouvert du manifeste pour un homme affranchi.

La littérature de Musil, Valéry et Calvino se donne donc comme le lieu au sein duquel peuvent être dessinés les contours d'un autre homme que l'existant. Dans cette perspective, le personnage apparaît comme un catalyseur fictif des possibles tendances en jeu dans l'existence de la personne réelle, et non comme sa copie fidèle et circonstanciée. « Vivre à côté », ou encore se situer « à côté de la vie »³⁷¹ sont ainsi des manières de caractériser tout autant la « façon de travailler » des trois écrivains, que cet être au monde qu'ils préconisent pour l'homme nouveau. Seul l'écart par rapport à la norme peut affranchir l'individu et lui permettre de se réaliser en même temps qu'il libère le processus narratif lui-même de ses codes traditionnels sclérosés. En somme, tout se passe comme si Teste, Palomar et Ulrich prolongent le geste créateur pour pouvoir exprimer leur singularité, et donner à l'homme à venir la possibilité de murmurer avec justesse : « je suis autrement » (Jx II, 147).

³⁷¹ R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, op.cit, p.35.

Menacés de disparaître par la force centripète de la dissolution du moi, les personnages s'attachent à construire, de manière solide, leur mode d'existence singulier. Ce qui est réel apparaît alors comme une donnée utile, susceptible de faire tenir le mortier de la personne, cette fois authentique, autour de Teste, Ulrich et Palomar. Se montrer attentif aux détails des objets, à l'envers concret des mots, et surtout aux situations compliquées dans lesquelles peut se retrouver l'individu revient ainsi à fonder en dernier lieu l'édifice du soi intime. Par conséquent, il semble que la dimension éthique des récits de Calvino, Musil et Valéry, en plus de spécifier leurs conceptions littéraires, engage le personnage dans la voie de la responsabilisation et de l'action, et donc de la consistance identitaire, présente ou future, en somme, de nouveau possible.

Conclusion partielle : le défi de la singularité – La question qui nous a occupés dans ce développement était de savoir pour quelle raison les trois auteurs ont intitulé leur récits du nom de leur personnage, tandis que le processus de l'écriture semble chercher à dépasser les limites de leur histoire, pour proposer, dans l'absolu, un autre type d'homme. Nous serions désormais tentés de répondre : *parce que le moi singulier et authentique auquel aspire le personnage exemplifie et rend significatifs certains traits du nouveau soi*. Autrement dit, le mouvement identitaire de chaque créature entre en résonance avec le mouvement existentiel et éthique qui parcourt les œuvres des trois auteurs. Le but de la littérature elle-même s'articule autour de cette correspondance : elle doit travailler ces formes de vie à l'essai, jusqu'à ce qu'elles donnent sens, consistance et existence à un *être là*, un et unique. Tout se passe comme si l'espace de l'écriture du réel se transformait en écriture de l'irréel, de l'irréalisé, et permettait à Valéry, Musil et Calvino d'expérimenter des figures transcendantes, interrogatives, insoupçonnées de l'homme, sans la contrainte d'une actualisation irréversible.

Le défi de la singularité semble être lié, en quelque sorte, à un défi sous-jacent et transversal, celui de *l'altérité*. La différence, l'écart, la marge, l'étrangeté plus ou moins radicale paraissent être des concepts efficients dans la quête de ce moi intime et mystérieux. Pour Musil, notamment, « le domaine non-ratioïde » est « celui des faits singuliers » (Jx I, 578). Et de cette manière, c'est bien ce qui n'est pas objectif, pas en soi, mais pour soi, donc dans un rapport avec une autre subjectivité, qui est à l'œuvre dans ce désir de renouvellement approprié de la personnalité. Il est alors intéressant de noter que l'homme sans qualités, lorsque dans son enfance il dut glisser un mot pour la postérité, choisit d'écrire « 'Je suis...' », et son nom » (HSQ II, 52), comme si, aux yeux des hommes futurs seule son *ipséité signifiait*

vraiment quelque chose – de lui-même et du moi pur. Il est donc bien question, tout au fond, de re-connaissance.

Ainsi s'agit-il, pour les trois auteurs, en ces temps absurdes et amorphes, de sauver véritablement cela seul qui soit être sauvé, à savoir, le geste d'une création toujours renouvelée de soi. Sur le plan narratologique, cette dynamique invite chaque auteur à se débarrasser des lois encombrantes des poétiques classiques pour imaginer des formes romanesques nouvelles : le décloisonnement des genres, l'hybridité générique et tonale, l'ironie infuse d'un narrateur complice et compréhensif vis-à-vis du protagoniste, mais également, le fragment, surtout pour Valéry, la béance, la suspension du discours, sa dimension ludique ou économique, sont autant d'attitudes littéraires signifiantes et mobiles, qui tentent de respecter la trajectoire de la pensée et de la vie. La revendication commune aux trois écrivains, concernant la narration, et aux trois personnages, concernant l'existence, s'élève en parallèle : « Avons-nous essayé ceci ? Essayons cela », diraient-ils, « Soyons ceci et devenons cela », et chacun tente alors d'être singulièrement lui-même en multipliant à l'infini les différents langages et les idées possibles.

Conclusion générale

« Si, à propos des personnages d'un livre comme de son auteur, les critiques se demandaient simplement : quelle espèce d'hommes est-ce là ? S'ils se contentaient d'enregistrer ces nouveaux exemplaires de l'espèce humaine au lieu de se débattre avec des lois esthétiques qu'ils ne comprennent pas : non seulement ils diraient dans la plupart des cas ce qui peut se dire de plus intelligent sur une œuvre littéraire, mais ils obtiendraient ce miracle tant souhaité [...] de réconcilier l'œuvre avec le public, de la faire passer de l'isolement à la chaleur de la communauté » (Jx I, C.10, 550).

La recherche que nous avons tenté de mener ici semble s'accorder avec cette injonction de Musil : il s'agissait avant tout de suivre la naissance d'une figure différente du personnage classique, ou du moins naturaliste, et qui porte alors en elle les symptômes d'une nouvelle manière, pour l'homme réel, d'être là, d'exister, de penser et d'agir : celle de l'homme possible. Cette mission de la littérature, au-delà de ses cadres proprement narratologiques, est également exprimée par Calvino, soulignant sa « fonction existentielle », une « recherche de légèreté comme réaction à la pesanteur du vivre » (LA, 54).

Le roman ne serait donc pas utile à décrire ce qui est, mais bien plutôt à inventer ce qui peut être, et c'est là une dimension qui a aussi trouver sa place dans l'écriture de Valéry ; il note en effet dans un des ces nombreux *Cahiers*, en 1945 : « j'ai posé une question il y a cinquante ans. / Que peut un homme (Teste)... »³⁷², sous-entendant ainsi que cette problématique ne l'a jamais quitté. Il poursuit en expliquant que celle-ci « vint à la suite : 1) d'une intensité de la volonté de conscience de moi ; 2) de la remarque que peu de personne n'allait jusqu'au bout ». Outre le processus réflexif, caractéristique du personnage de Teste, il apparaît ainsi que cette nouvelle espèce d'homme serait une sorte d'exagération, d'intensification extrême des possibilités individuelles – le romancier doit donc avoir cette audace d'aller jusqu'au bout du concevable, pour trouver du nouveau.

Les trois récits s'articulent bel et bien autour de la question anthropologique, à savoir : *comment penser l'homme ?* Comment parvenir à en donner une image juste, qui prenne en

³⁷² P. Valéry, cité par J.P. Chopin, *Valéry ou l'espoir dans la crise*, op.cit, p.152.

compte les découvertes foisonnantes du début du XXe siècle, dans les domaines des sciences et sciences humaines, et qui réponde à cet éclatement généralisé de la vie sociale et collective, à ce non-sens, à cette vacuité, à cette déliquescence des liens auxquels le récit de Calvino fait encore référence ? Comment le personnage peut-il représenter en même temps les angoisses liées à l'état de crises plurielles – de la société, du sujet, du roman, etc. –, et tenter de sortir la tête hors de ce flux amorphe pour proposer et construire une vision positive, plus universelle et éternelle de l'individu ?

A l'évidence, ce qui réunit les solutions respectives de Musil, Calvino et Valéry est cette volonté indéfectible d'incarner, par leurs choix formels et dans leurs intentions théoriques, les gestes d'écriture d'une *littérature de l'intelligence*. Si l'homme peut et doit en quelque sorte être sauvé, alors seul l'esprit, ce « créateur des possibles » (Jx II, 554), se donne comme suffisamment puissant, plastique et imaginatif pour réaliser les métamorphoses nécessaires. Incontestablement, la tendance essayiste et digressive des trois récits témoigne de cette attitude fondamentale, qui remplace alors la dynamique narrative par le mouvement de la pensée, vif, agile et infini.

Et cette poussée vers l'intellection pure, faite de tentatives et d'hypothèses réitérées, apparaît, sur le plan ontologique, comme une réponse appropriée à la question de la vie juste et de l'être maximum : utopie de l'exactitude et utopie de l'essayisme s'entrecroisent, non seulement dans la conception musilienne, mais aussi dans celles des deux autres auteurs, tout autant soucieux d'une manière d'être et de décrire précise, multiple et inventive. Dans cette perspective, la science et la philosophie, avec lesquelles la littérature des trois romanciers dialogue, sont convoquées aux niveaux ontologiques et narratologiques, dans le but de venir consolider et renouveler l'élan idéal ininterrompu.

En vertu de ce pari sur l'intelligence, les trois auteurs créent des personnages-cerveau, dont l'essence et l'acte se définissent clairement par leur travail mental rigoureux sans être sclérosant, ouvert, mouvant, et surtout expérimental. En effet, Palomar, Teste et Ulrich ne cessent de réfléchir sur le réel, et leur enquête prend la forme d'une succession d'expériences, réelles ou irréelles, utopiques, mystiques, chimiques ou sensorielles.

Mais à la différence de l'accentuation phénoménologique que les écrivains de la modernité, comme Proust ou Woolf, choisissent comme angle d'approche, et qui privilégie le rapport du sujet individuel à la chose vécue, ici, les trois auteurs lui préfèrent une valeur objective, cognitive, ou même purement conceptuelle. La mission épistémologique du récit est

ainsi orientée vers la recherche de vérités désincarnées, impersonnelles, totales. De ce fait, ce sont le sens du possible et le refus du privilège de l'effectif qui guident les figures à l'essai, et non la *réalité réelle* du monde ou des sensations.

Le danger qui guette vraisemblablement le genre de littérature prônée par les trois auteurs est celui de perdre de vue la spécificité du champ romanesque, en tant que le processus fictionnel viendrait après celui de la pensée en mouvement. Musil en avait conscience, notamment parce qu'il sentait que sa propre place était hybride ; il place dans la bouche de son personnage le paradoxe le plus criant : « un homme qui cherche la vérité, dit Ulrich, se fait savant ; un homme qui veut laisser sa subjectivité s'épanouir devient, peut-être, écrivain ; mais que doit faire un homme qui cherche quelque chose situé entre deux ? » (HSQ I, 320-321). Cet entre-deux, et même entre-trois (avec la philosophie), se donne comme le point de mire du défi des auteurs eux-mêmes, à savoir : combiner des savoirs hétéroclites, des méthodes diverses, et choisir en somme des objets *a priori* anti-romanesques, *sans qu'il n'y ait cependant aucun doute sur la nature de leurs écrits*.

Et au terme de notre analyse, il semble que le défi ait été relevé, de manière plus ou moins similaire. Parce qu'ils ont choisi de décrire le *fonctionnement* d'un cerveau en œuvre, et non ses résultats figés et finis, ils ont ainsi instillés une sorte de *vie aux idées*, toute de soubresauts et de dérapages, de surprises et d'ébauches, et dont les personnages répercutent les échos vibrants sur les parois de leur être. Par conséquent, avoir créé des voix romanesques, respectivement dénommées Ulrich von X, Edmond Teste et Monsieur Palomar, a permis, par ce seul geste d'une *mise en corps singularisée*, de préserver la propriété du genre.

Par où les trois personnages ont-ils justement dû passer pour parvenir, en somme, à devenir eux-mêmes, et à se faire les représentants partiels de l'homme possible ? Pour incroyable que cela puisse paraître, une phrase tirée du *Château des destins croisés* de Calvino résume parfaitement leur trajectoire : chaque créature « *arrive dans la Cité du Possible [I], d'où on contemple le Tout [II] et où se décident les choix [III]* »³⁷³.

Le défi de la généralité correspond à cette entrée du personnage dans une réalité rhizomique et vaste, réceptacle de tous les possibles indéterminés, et à son propre évidemment substantiel : le domaine en jeu est plutôt ontologique. Puis vient le défi de la totalité, qui institue le personnage en enquêteur insatiable de connaissances, spéculant et travaillant à

³⁷³ I. Calvino, *Le Château des destins croisés*, *op.cit.*, p.33 – c'est moi qui souligne.

l'unité de l'être chaotique grâce à sa Raison, à l'imagination, ces facultés des possibles, et à la logique non-ratioïde, par ailleurs : le domaine en jeu est plutôt épistémique. Enfin, c'est au moment du défi de la singularité qu'il investit le réel, signifiant et significatif, en vue de se distinguer selon différentes possibilités de vie, et de répondre à la question de la conduite pratique juste : le domaine est alors plutôt éthique.

Notons cependant que ce schéma a ceci de problématique qu'il rétablit une certaine narration de la transformation des personnages, une linéarité qui peut s'avérer trompeuse. Chaque jalon doit être considéré comme des modes d'existence – et des visées narratives – entremêlés, de sorte que les personnages évoluent de l'un à l'autre selon un mouvement plus aléatoire, plus atomique, plus dispersé qu'il n'y paraît.

Tout se passe comme si la marche de l'esprit, tourbillonnant entre les lignes des écrivains, et les pas de Palomar, Ulrich et Teste entraînait en fin de compte un glissement d'un *moi impotent* à un *moi omnipotent*, d'un *n'importe qui* à un *quelqu'un*, enfin en accord avec lui-même et avec le monde. C'est ainsi que peut émerger cet être autre, cet homme de tous les possibles, comme une réponse aux interrogations innombrables qui parsèment le tissu textuel. Penser n'est pas une « belle habitude individuelle bourgeoise » (HSQ II, 977), qui ne rime à rien, n'amène rien, ne change rien aux cas concrets ; et les auteurs semblent vouloir en dire de même de l'écriture romanesque. Musil, Calvino et Valéry se lancent dans une lutte contre l'idée fautive et néfaste d'une « impuissance des idées » (HSQ II, 1079) : leur récit est un témoignage en faveur de l'absolue nécessité de ces dernières, en tant qu'elles densifient tout à la fois la narration, la réalité, la vie, le personnage et, *last but not least*, l'homme.

La tâche de l'écrivain consiste alors bien, comme le dit Musil en se faisant le porte-parole du trio, à « découvrir sans cesse de nouvelles solutions, de nouvelles constellations, de nouvelles variables, à établir des prototypes de déroulement d'événements, des images séduisantes des possibilités d'être homme, d'inventer l'homme intérieur »³⁷⁴. Elle n'est donc pas une *mimesis* fictive de ce qui existe, mais davantage une invention de soi et du monde, au moyen d'une sorte de danse des potentialités passées, présentes et futures.

Dans cette perspective, Calvino estime qu'elle peut être le point de départ d'une action pratique et réelle, « de la part du moins de ceux qui visent la construction d'un ordre mental

³⁷⁴ R. Musil, *Les Cahiers de L'Herne*, *op.cit.*, p.87.

assez solide pour contenir le désordre du monde, de ceux qui tendent à établir une méthode assez subtile, assez ductile pour avoir la souplesse de l'absence de méthode»³⁷⁵ : les circonvolutions de Palomar, les fragmentations et les béances du raisonnement testien, ainsi que les pensées vivantes et contradictoires de l'homme sans qualités semblent ici respecter la condition énoncée par l'auteur, de sorte que l'homme affranchi, en devenant, pourrait alors jouer le rôle d'inspirateur de décisions réelles.

La littérature toute entière, permettant de se remettre sans cesse en cause, se donne comme « l'unique possibilité que nous ayons de devenir différents de ce que nous sommes, c'est-à-dire l'unique façon de chercher à inventer un mode d'être renouvelé ». Les trois auteurs, chacun à leur manière, revendiquent ainsi cette positivité du processus fictionnel, catalyseur suprême de l'esprit créateur si nécessaire en ces temps de bêtise toute personnelle, incomparable pour sa plasticité et l'*irréalité* salvatrice qu'elle apporte aux pensées enkystées. L'homme possible est en instance d'être, vibronnant sous le vêtement verbal de Teste, Ulrich et Palomar.

Car enfin, au terme de notre étude, cet homme nouveau pour qui une chose actuelle et matérielle n'a pas plus de valeur qu'une chose idéale et possible, cet être là tout en étant autre et comme turbulent, cette créature des chimères spirituelles les plus débridées, serait en droit de lancer au lecteur une dernière question ; avec un léger sourire d'intelligence, il dirait alors, presque naïvement : « que crois-tu qui soit plus dangereux pour l'esprit : les rêves ou les gisements de pétrole ? » (HSQ II, 136).

³⁷⁵ I. Calvino, « Des bons et des mauvais usages politiques de la littérature » (1976), *La Machine Littérature*, *op.cit.*, p.76 ; *Idem* pour la suivante.

Annexe

L'Homme sans qualités, tome I, chapitre 4, Seuil « Points », tr. Ph. Jaccottet, 1956 (1^e éd. 1930).

4. S'il y a un sens du réel, il doit y avoir aussi un sens du possible

Quand on veut enfoncer les portes ouvertes avec succès, il ne faut pas oublier qu'elles ont un solide chambranle : ce principe, d'après lequel le vieux professeur avait toujours vécu, n'est pas autre chose qu'une exigence du sens du réel. Mais s'il y a un sens du réel, et personne ne doutera qu'il ait son droit à l'existence, il doit bien y avoir quelque chose que l'on pourrait appeler le sens du possible.

L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dira d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être « aussi bien », et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas. On voit que les conséquences de cette disposition créatrice peuvent être remarquables ; malheureusement, il n'est pas rare qu'elles fassent apparaître faux ce que les hommes admirent, et licite ce qu'ils interdisent, ou indifférents l'un et l'autre... Ces hommes du possible vivent, comme on dit ici, dans une trame plus fine, trame de fumée, d'imaginations, de rêveries et de subjonctifs ; quand on découvre des tendances de ce genre chez un enfant, on s'empresse de les lui faire passer, on lui dit que ces gens sont des rêveurs, des extravagants, des faibles, d'éternels mécontents qui savent tout mieux que les autres.

Quand on veut les louer au contraire, on dit de ces fous qu'ils sont des idéalistes, mais il est clair que l'on ne définit jamais ainsi que leur variété inférieure, ceux qui ne peuvent saisir le réel ou l'évitent pieusement, ceux chez qui, par conséquent, le manque de sens du réel est une véritable déficience. Néanmoins, le possible ne comprend pas seulement les rêves des neurasthéniques, mais aussi les desseins encore en sommeil de Dieu. Un événement et une vérité possible ne sont pas égaux à un événement et une vérité réels moins la valeur « réalité », mais contiennent, selon leurs partisans du moins, quelque chose de très divin, un feu, une envolée, une volonté de bâtir, une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelles. La terre n'est pas si vieille, après tout, et jamais, semble-t-il, elle ne fut dans un état aussi intéressant.

Cela dit, si l'on veut un moyen commode de distinguer les hommes du réel des hommes du possible, il suffit de penser à une somme d'argent donnée. Toutes les possibilités que contiennent, par exemple, mille marks, y

sont évidemment contenues, qu'on les possède ou non ; le fait que toi ou moi les possédions ne leur ajoute rien, pas plus qu'à une rose ou à une femme. Mais, disent les hommes du réel, « le fou les donne au bas de laine et l'actif les fait travailler » ; à la beauté même d'une femme, on ne peut nier que celui qui la possède ajoute ou enlève quelque chose. C'est la réalité qui éveille les possibilités, et vouloir le nier serait parfaitement absurde. Néanmoins, dans l'ensemble et en moyenne, ce seront toujours les mêmes possibilités qui se répéteront, jusqu'à ce que vienne un homme pour qui une chose réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose pensée. C'est celui-là qui, pour la première fois, donne aux possibilités nouvelles leur sens et leur destination, c'est celui-là qui les éveille.

Mais un tel homme est chose fort équivoque. Comme ses idées, dans la mesure où elles ne constituent pas simplement d'oiseuses chimères, ne sont que des idées non encore nées, il faut, naturellement, qu'il ait le sens des réalités ; mais c'est un sens des réalités possibles, lequel atteint beaucoup plus lentement son but que le sens qu'ont la plupart des hommes de leurs possibilités réelles. L'un poursuit la forêt, si l'on peut ainsi parler ; l'autre les arbres ; et la forêt est une entité malaisément exprimable, alors que des arbres représentent tant et tant de mètres cubes de telle ou telle qualité. Mais voici peut-être qui est mieux dit : l'homme doué de l'ordinaire sens des réalités ressemble à un poisson qui cherche à happer l'hameçon et ne voit pas la ligne, alors que l'homme doué de ce sens des réalités qu'on peut aussi nommer sens des possibilités traîne une ligne dans l'eau sans du tout savoir s'il y a une amorce au bout. A une extraordinaire indifférence pour la vie qui va mordre à l'hameçon correspond chez lui le danger de sombrer dans une activité toute spleenétique. Un homme non pratique (et celui-là n'en a pas seulement l'apparence, mais il l'est foncièrement) reste, dans le commerce des hommes, peu sûr et indéchiffrable. Il commettra des actions qui auront pour lui un tout autre sens que pour les autres, mais il se consolera de n'importe quoi, pour peu que ce n'importe quoi puisse être résumé en une idée exceptionnelle. Au surplus, aujourd'hui encore, il est fort loin d'être tout à fait conséquent. Ainsi se peut-il fort bien qu'un crime dont un autre que lui se trouve pâtre ne lui semble qu'une erreur sociale dont le responsable n'est pas le criminel, mais l'organisation de la société. En revanche, il n'est pas certain, s'il reçoit une gifle, qu'il la subisse comme un affront de la société ou ne serait-ce qu'une offense aussi impersonnelle que la morsure d'un chien ; il est plus probable qu'il commencera par la rendre ; après seulement, il admettra qu'il n'aurait pas dû le faire. Enfin, si on lui vole sa maîtresse, il est douteux qu'il puisse faire totalement abstraction de la réalité de cet incident et s'en dédommage par la surprise d'un sentiment nouveau. Cette évolution n'en est encore qu'à ses débuts et représente, pour l'individu, une force autant qu'une faiblesse.

Comme la possession de qualité présuppose qu'on éprouve une certaine joie à les savoir réelles, on entrevoit dès lors comment quelqu'un qui, fût-ce par rapport à lui-même, ne se targue d'aucun sens du réel, peut s'apparaître un jour, à l'improviste, en Homme sans qualités. (HSQ I, 19-22).

Bibliographie (et abréviations)

I. Œuvres du corpus

- Monsieur Teste*, Gallimard « L'Imaginaire », 1946 (1^e éd. 1896) [MT].
L'Homme sans qualités, tomes I et II, Seuil « Points », tr. Ph. Jaccottet, 1956 (1^e éd. 1930, 1933) [HSQ I et II].
Palomar, Seuil « Points », tr. J.P. Manganaro, M. Fusco (rel.), 2003 (1^e éd. 1985) [P].

II. Autres oeuvres

1. Paul Valéry (1871-1945)

- Œuvres*, tome II, Pléiade, 1960 [CE II].
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Gallimard, NRF, 1957.
Variété I et II, Gallimard « Folio Essais », 1924 et 1930.

2. Robert Musil (1880-1942)

- L'Homme sans qualités*, tomes I et II, nouvelle édition préparée par J.P. Cometti, Seuil, « Le Don des langues », tr. Ph. Jaccottet, et J.P. Cometti, M. Rocher-Jacquín (textes inédits), 2004.
Les désarrois de l'élève Törless, Seuil « Points », tr. Ph. Jaccottet, 1960.
Journaux, deux volumes, Seuil, tr. Ph. Jaccottet, 1981 [Jx I et II].
Lettres, Seuil, tr. Ph. Jaccottet, 1987.
Essais. Conférences, critiques, aphorismes et réflexions, tr. Ph. Jaccottet, 1978.

3. Italo Calvino (1923-1985)

- Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil « Points », 1981.
Le Château des destins croisés, Seuil « Points », 1976.
Les Villes invisibles, Seuil « Points », 1974.
La journée d'un scrutateur, Seuil « Points », 1966.
Cosmicomics, Seuil « Points », 1963.
Le Chevalier inexistant, Seuil « Points », 1962.
Le Baron Perché, Seuil « Points », 1959.
Leçons américaines, Seuil « Points », 2001 [LA].
La machine Littérature, Seuil « La librairie du XXI^e siècle », 1993.
Pourquoi lire les classiques, Seuil « Points », 1990.
Ermite à Paris, Seuil, 1994.
Collection de sable, Seuil « Points », 1986.
Défis aux labyrinthes, textes et lectures critiques, tome I, Seuil, 2003.

III. Ouvrages et articles critiques

1. Paul Valéry

- Chopin, J.P., *Valéry, l'espoir dans la crise*, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
Gifford, P., Stimpson, B. (éds), *Paul Valéry. Musique, mystique, mathématique*, Presses Universitaires de Lille, 1993.
Jarrety, M., *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, PUF « Ecrivains », 1992.
Oster, D., *Monsieur Valéry*, Seuil « Essais », 1981.
Rey, J.P., *Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*, Seuil « La Librairie du XXIe siècle », 1991.

2. Robert Musil

- Blanchot, M., *Le livre à venir*, Gallimard « Folio Essais », 1959.
Chardin, Ph., *Musil et la littérature européenne*, PUF « Littératures européennes », 1998.
Chardin, Ph., *Le roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Droz, 1983.
Cometti, J.P., *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, PUF « Perspectives critiques », 1985.
Cometti, J.P., *L'homme exact, essai sur Robert Musil*, Seuil, 1997.
Longuet-Marx, A., *Proust, Musil : partages d'écritures*, PUF, 2001.
Roth, M.L., Olmi, R. (dir.), *Robert Musil*, Les Cahiers de L'Herne, 1981.
Roth, M.L., *Robert Musil. L'homme au double regard*, Balland, 1987.
Vallée, J.P., « L'étrangeté sans qualités : le cas de R. Musil », *Tangence*, n°76, automne 2004, p.25-49.
Vatan, F., *Robert Musil et la question anthropologique*, PUF, « Perspectives Germaniques », 2000.
Robert Musil, *L'Arc*, n°74, 1978.
Colloque de Royaumont : Robert Musil, Royaumont, 1986.

3. Italo Calvino

- Jouet, J., « L'Homme de Calvin », *Europe*, n°815, mars 1997.
Frasson-Marin, A., *Italo Calvino et l'imaginaire*, Slatkine, 1986.
Manganaro, J.P., *Italo Calvino*, Seuil, 2000.
Oulipo, Atlas de littérature potentielle, Gallimard, 1988.
Interview par P. Fournel, 1985, Magazine Littéraire n° 459, décembre 2006, p.78-79.

IV. Ouvrages divers

- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil « Points Essais », 1972.
Bessières, J., Pageaux, D.H. (dir.), *Perspectives comparatistes*, Honoré Champion, 1999.
Bouveresse, J., *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, 2008.
Bouveresse, J., *Peut-on ne pas croire ?*, Sur la vérité, la croyance et la foi, Agone, 2007.

- Deleuze, G., Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Editions de Minuit « Critique », 1991.
- Eco, U., *L'œuvre ouverte*, Seuil « Points Essais », 1965.
- Glaudes, P., Reuters, Y., *Le Personnage*, PUF « Que sais-je ? », 1998.
- Genette, G., *Discours du récit*, Seuil « Points Essais », 2007.
- Hamon, Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Droz, 1998.
- Jouve, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, « Ecriture », 1992.
- Kundera, M., *L'art du roman*, Gallimard « Folio Essais », 1986 [MK].
- Lioure, F. (dir.), *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXe siècle*, Clermond-Ferrand, 1993.
- Mattiusi, L., *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Droz, 2002.
- Meinong, A., *Théorie de l'objet et Présentation personnelle*, traduction française, Vrin, 1999 (1^e éd., respectivement, 1904 et 1921).
- Miroux, J.P., *Le Personnage de roman, Genèse, continuité, rupture*, Nathan, « collection 128 », 1997.
- Molino, J., Lafhail-Molino, R., *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Léméac-Actes Sud, 2003.
- Perec, G., *Penser/Classer*, Seuil « La Librairie du XXIe siècle », 2003.
- Raimond, M., *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, éditions José Corti, 1985.
- Sarraute, N., *L'ère du soupçon*, Gallimard « Folio Essais », 1956.
- Susini-Anastopoulos, F., *L'écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, PUF, « Ecriture », 1997.
- Zéraffa, M., *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1969.

Merci à F. Susini-Anastopoulos, pour les corrections, les conseils, les encouragements,
Et la confiance qu'elle m'a accordée,
Merci à G. Ernst, pour la lecture sûrement fastidieuse,
Merci à ceux qui ont eu la patience de ma nervosité,
Et l'intelligence de leurs idées.
Merci à M. Chauffray, pour être un morceau d'homme possible.