

Philippe Chardin

Université de Reims

**ROBERT MUSIL ENTRE LES FAITS ET LES FICTIONS
OU «LA SCIENCE SOURIT DANS SA BARBE»¹**

Il est des intitulés qui évoquent tout de suite le noyau central d'une oeuvre tout entière; «fait et fiction» est de ceux-là dans le cas des livres de Robert Musil. L'hésitation entre le domaine des faits, de la pensée positive, et celui de la fiction, de la chimère, de l'utopie (des poètes, des mystiques, des amants par exemple) traverse en effet tous les livres de Musil et y prend simultanément deux formes complémentaires: celle de la satire conjointe et celle de l'utopie réconciliatrice. D'une part, les outrances et les ridicules des deux modes de pensée seront tour à tour tournés en dérision et, d'autre part, sera constamment recherchée une hypothétique synthèse entre les deux sphères, souvent appelées, dans l'idiolecte musilien, sphère du «ratioïde» et sphère du «non ratioïde».

On remarquera d'abord que Musil présente volontiers certains des aspects les plus inhabituels (du moins pour un «littérateur») de sa formation, militaire, scientifique ou «gestaltiste» en particulier, comme des garde-fous salutaires contre les approximations et les illusions de la pensée idéaliste. L'un des premiers chapitres de *L'Homme sans qualités* contient un vibrant éloge des avancées de la science moderne, opposée aux vieilleries métaphysiques et aux chimères de toutes sortes: «Que l'on substitue seulement à l'expression 'conceptions scientifiques' l'expression 'conception de la vie', au mot 'hypothèse' le mot 'essai', au mot 'vérité' le mot 'fait', il n'y aurait pas une seule carrière de physicien ou de mathématicien notable qui ne dépassât de loin pour le courage et la puissance subversive, les plus extraordinaires hauts faits de l'histoire»²; l'opposition lexicologique de ces faits — qui sont en même temps des «hauts faits» («Tat», «die Größten Taten der Geschichte»³) — et des fictions du sentiment («mit erdichteten Gefühlen»⁴) apparaît clairement, notons-le, dans ces pages, qui comportent des jugements de valeur sans ambiguïté: «Il haïssait les hommes incapables, selon le mot de Nietzsche, «de souffrir la faim de l'âme par amour de la vérité»; ceux qui consolent leur âme avec des radotages sur l'âme et la nourrissent, sous prétexte que l'intelligence lui donne des pierres au lieu de pain, de sentiments religieux, philosophiques ou fictifs qui ressemblent à des petits pains trempés dans du lait»⁵. Pour les mêmes raisons, à ce qu'il appelle avec condescendance et avec précision d'évidentes connotations du côté de la fiction «la légende

psychanalytique»⁶, qui veut par exemple que l'âme humaine rêve de retourner à la vie pré-natale⁶, Musil oppose les observations recueillies dans les traités de psychologie expérimentale qui, comme le prouve la lecture de ses *Journaux*, représentaient, loin devant les livres de littérature, l'essentiel de ses lectures à la fin de sa vie. Sur un autre plan, les sympathies anarchistes de l'homme sans qualités, plus manifestes encore dans les avant-textes du roman, et même son attirance trouble pour la «propagande par le fait», comme on disait justement à la belle époque des attentats anarchistes, qui secouerait l'inertie de la société poussive dans laquelle il vit et qui lui permettrait d'échapper à la vaine logomachie des discours qui veulent refaire le monde («Ce qu'on dit n'est après tout que des mots»⁶) sont bien connues; et la fascination qu'il éprouve pour la figure de l'ennemi public, Moosbrugger, en est au fond une des principales manifestations: «Parfois, il rêvait d'être entortillé dans des événements comme on l'est dans un combat de lutte, et que ces événements fussent absurdes ou criminels, peu important, pourvu qu'ils fussent authentiques.»⁷ Dans d'autres passages, cette même attirance est à l'origine, dans l'esprit d'Ulrich, d'un mouvement de sympathie apparemment aux antipodes idéologiques, et dont Ulrich lui-même a un peu honte, pour la force publique chargée de réprimer les manifestations: «Il considérait l'obscur agitation sous les fenêtres et le souvenir de son temps d'officier le remplait de mépris. Il songea: «Une seule compagnie, et l'on nettoierait cette place!»⁸... «Ce fut en lui comme si tout ce qu'il y avait de mauvais se contractait encore une fois avec violence; mais la vieille satisfaction de voir l'homme animé par des préoccupations morales reculer devant la violence insensible était, comme toujours, une sensation à deux tranchants»⁸. Enfin la satire du kitsch idéaliste de la néo-platonicienne Diotime ou de la wagnérienne Clarisse est bien évidemment l'un des principaux ressorts comiques de *L'Homme sans qualités*, en particulier lorsqu'il s'agit d'opposer les réalités physiologiques du corps aux chimères spiritualistes conçues par «les âmes».

Pourtant, avec un souci de tenir la balance égale entre les uns et les autres qui, chez lui, semble autant relever du vaudeville que de la tradition kantienne (ainsi, justement, lorsqu'il définit l'âme comme «très exactement cela en nous qui se rétracte, quand nous entendons parler de séries algébriques»⁹, est-il bien difficile de déterminer de quel camp il se moque le plus!...), la satire du Professeur ou du Docteur en exactitude parcourt toute l'oeuvre de Musil; on en suit le fil depuis *Les Désarrois de l'élève Törless* à travers le personnage du professeur de mathématiques ridicule et timoré, jusqu'à *L'Homme sans qualités* à travers en particulier le portrait-charge du second époux d'Agathe, Hagauer, qui va jusqu'à appliquer (et de manière catastrophique quant aux résultats) sa méthode positiviste infallible aux parties de tennis, en passant par tous les Docteurs (au sens universitaire) de *Vincent et l'amie des personnalités* ou par tous les docteurs (au sens médical) de *Tonka*. On peut même considérer que, dans *Les Désarrois de l'élève Törless*, contemporain de la thèse que Musil consacre à Mach, la critique du positivisme l'emporte d'assez loin sur la critique des attitudes inverses, représentées par exemple par le mysticisme fumeux et cruel de

Beineberg. L'épisode des nombres imaginaires tend en particulier à rappeler que les mathématiques modernes elles-mêmes, dont Musil avait probablement une connaissance plus directe que n'importe quel écrivain de son époque, sont elles aussi en grande partie «fictionnelles», au grand dam de ceux qui ne les ont choisies que pour l'amour étriqué de l'exactitude et du fait. Dans *L'Homme sans qualités*, c'est la catégorie essentielle du «possible» qui permet à Ulrich de tourner en dérision les prétendues certitudes des positivistes (au nombre desquels se trouvent, selon lui, nombre de croyants en un Dieu et en une religion institutionnalisés); dès le lycée, Ulrich avait fait scandale en affirmant, dans une de ses dissertations, que Dieu avait sans doute créé le monde en pensant qu'il aurait pu tout aussi bien être différent, c'est-à-dire, si l'on explicite l'étrange hypothèse en la ramenant à la polarité qui nous intéresse, que les fictions qui ont alors pu traverser l'esprit de Dieu apparaissent plus importantes que ce simple «fait» que constitue la création du monde. Ulrich développera à nouveau ce point de vue à l'âge adulte en affirmant sa conviction que ce monde-ci n'est guère qu'un essai¹⁰ parmi beaucoup d'autres essais possibles et en dénonçant les efforts que ne manquent jamais de faire les éducateurs imbus de leurs certitudes positivistes pour débarrasser de leurs chimères les futurs hommes du possible. L'homme sans qualités est cet agitateur d'idées, ce sophiste sincère qui ne cesse de démontrer à ses amis, au risque de les exaspérer, que les certitudes véritables n'existent pas, qu'il n'y a partout que des relations, que des formes changeantes, que des visions en perpétuelle recomposition: «Pour lui, rien n'est stable. Tout est susceptible de changement, tout n'est qu'élément d'un ensemble, ou d'innombrables ensembles, eux-mêmes faisant probablement partie d'un super-ensemble dont cependant il ne sait rien.»¹¹ Ce qui a aussi pour conséquence qu'aux yeux d'Ulrich, telle «vision» particulière (celle des prétendus fous par exemple) n'est pas plus dénuée de sens que ne l'est la «fiction» opposée d'un monde parfaitement stable, chez les «hommes à qualités».

Il n'est pas étonnant que ce soient les imposteurs qui, en cherchant à gagner sur les deux tableaux, cumulent toutes les contradictions et tous les ridicules, qui aient droit chez Musil à la satire la plus acerbe: Arnheim par exemple, dans *L'Homme sans qualités*, surnommé par Ulrich «Capital et Culture», âpre au gain en affaires et suradapté à ce «fait» capital que sont les données nouvelles de l'économie capitaliste moderne, mais idéaliste éthéré dans les salons et dans ses discours amoureux; ou les autres membres de l'Action Parallèle qui, lassés des grandes chimères humanitaires qu'ils ont stérilement brassées durant des mois dans leurs réunions mondaines, ne jurent plus, à la veille du déclenchement des hostilités en Europe, que par la nécessité d'une action salvatrice, violente de préférence, une sorte de «démonstration par le fait» quel qu'il soit.

Et pourtant l'espoir bien hypothétique d'une synthèse à trouver entre le règne des faits et le royaume des fictions est à l'horizon de ces oxymores utopiques qui jalonnent *L'Homme sans qualités*, fussent-ils formulés, comme c'est souvent le cas, avec une pointe d'ironie: regrets simultanés de ce que les mystiques ne sachent

généralement pas faire le compte-rendu scientifique de leurs extases et de ce que les maîtres des sciences exactes n'aient pas de visions¹²; désir de fonder un «secrétariat mondial de l'âme et de la précision»¹³; et, dans une perspective sans doute moins utopique, programme wittgensteinien d'une stricte détermination des domaines dans lesquels les règles de la rationalité scientifique et technique doivent s'appliquer et des domaines dans lesquels les mêmes règles perdent leur validité («nous ne devons pas croire avant d'avoir épuisé toutes les chances de savoir»¹⁴). Ce qui explique sans doute qu'Ulrich ne s'engage dans l'aventure érotico-mystique de «l'autre état» qu'après être devenu aux yeux de la communauté scientifique un chercheur plein de promesses. Les autres héros autofictionnels de Musil oscillent d'ailleurs pareillement d'un pôle à l'autre: par exemple le protagoniste de la nouvelle *Tonka*, qui a initialement choisi des études scientifiques par réaction contre le vague-à-l'âme qui se donne libre cours dans les écrits de l'amant de sa mère «l'oncle Hyacinthe» mais que la bonne conscience positiviste de son entourage, au moment de la grossesse et de la maladie de *Tonka*, rejette du côté d'une espèce de foi en l'infiniment improbable; ou encore Törless lui-même, que le positivisme borné des mathématiciens déçoit finalement autant que le spiritisme démoniaque de ses complices de la chambre rouge, mais qui pressent vaguement l'existence d'un autre visage du monde, d'un «autre côté», qui échapperaient aux uns et aux autres.

Toutes ces réflexions et tous ces paradoxes consacrés aux rapports des faits et des fictions ont sur l'esthétique de Musil des conséquences importantes, dont la première est bien évidemment une méfiance patente envers le bon vieux régime de croisière des genres fictionnels chez nombre de ses contemporains. C'est aux romanciers prolixes et naïfs les plus appréciés du grand public de son temps, S. Zweig, Werfel, Feuchtwanger, et même J. Roth ou Thomas Mann, que Musil réserve ses flèches les plus acérées; il est manifeste, à la lecture de ses *Journaux* et de sa correspondance, qu'il voit surtout en eux des faussaires, des faiseurs, des fabricants de littérature frelatée, des falsificateurs, et qu'il exploite à leur propos les connotations les plus péjoratives des notions de fictionnel et de romanesque. La critique du roman au nom d'une certaine exigence de «vérité», qui traverse aussi bien le Naturalisme («des documents, des faits bruts, pas des romans!») que le Surréalisme (la pratique du roman, accusé de cautionner un réel qu'il faudrait dépasser ayant été, comme on le sait, quasiment interdite par André Breton aux membres du groupe)¹⁵ que l'oeuvre de certains des écrivains les plus novateurs du début de ce siècle comme Proust («une espèce de roman», n'admettait celui-ci qu'avec réticence lorsqu'il parlait de son livre, qui devait surtout aider les hommes à découvrir «la vraie vie», la vérité profonde de la vie) est également présente, sous des formes originales, chez Musil et se trouve souvent mise en rapport avec les progrès de l'intelligence critique à l'époque moderne, qui rendrait selon lui obsolète ce qu'il appelle dans sa correspondance «l'ancienne naïveté narrative»¹⁶. Musil tournera pour sa part la difficulté en défictionnalisant en partie les genres narratifs traditionnels (roman, nouvelle...) qu'il continue de pratiquer; c'est-à-dire, par exemple, en privilégiant l'évocation statique de

ces faits psychiques singuliers qu'il appelle «états», dans *Les Désarrois de l'élève Törless*, dans *Véronique la tranquille* ou dans la seconde partie de *L'Homme sans qualités*, au détriment de «l'inventio» ou des temps narratifs habituels. («Sans doute, quand on prétend avoir le droit de ne pas narrer, doit-on pouvoir le faire, et je crois en être assez capable; mais jusqu'aujourd'hui, ce que je narre a toujours passé pour moi au second plan. Alors déjà (en 1906) pour moi, l'essentiel était ailleurs»¹⁷; «L'aversion pour le récit qui se cache derrière ces nouvelles...»¹⁸); ou bien en insérant, au milieu d'une narration, au moment où celle-ci semble se faire la plus conventionnelle, la relation minutieuse et incongrue des mêmes «faits» vus sous l'éclairage scientifique du siècle nouveau: par exemple la transcription intégrale du bulletin météo de cette journée d'août 1913 sur laquelle s'ouvre *L'Homme sans qualités*, comme contrepoids à la conclusion, immémoriale dans les récits, de ce premier paragraphe: «Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse: c'était une belle journée...»¹⁹, ou l'analyse, en termes de chronique pugilistique, par Ulrich, des différents rounds du combat qui vient de l'opposer à trois malfrats et des erreurs techniques qu'il a commises, pour tempérer le romantisme de la rencontre providentielle avec la belle inconnue secourable qui ramène à la vie le vaillant héros qu'elle a trouvé évanoui; ou bien encore en parasitant le récit par le discours, le roman par l'essai, dans *L'Homme sans qualités*, à un degré rare dans l'histoire du genre, comme le remarque Milan Kundera dans *L'Art du roman*. Au fur et à mesure que le projet de Musil avance — ou plutôt stagne et essaime — la part des matériaux non fictionnels, les références à des traités psychologiques ou philosophiques, les réflexions sur des faits historiques récents en particulier, prolifèrent dans ce journal d'Ulrich qui est au centre de maintes ébauches prévues pour la fin du livre et relèguent au second plan les méandres d'une histoire pour laquelle l'auteur ne peut ou ne veut inventer une de ces belles fins dont les oeuvres de fiction n'ont pourtant jamais été avares. Un certain rapport, constant dans l'oeuvre de Musil, à un substrat autobiographique transparent qu'on se refuse, par égard pour les faits, à travestir selon les conventions fictionnelles (et, le cas échéant, juridiques!) d'usage, est sans doute à rattacher au même dédain pour l'hypocrisie affabulatrice des romanciers; de même que Breton atteste l'authenticité de tous les faits relatés dans *Nadja*, de même que Joyce cite sous leurs noms véritables, au risque de s'exposer à des procès, les noms des habitants de Dublin qu'il évoque dans les *Dubliners* ou des camarades d'enfance dont il révèle les méfaits commis à l'heure de la récréation au début de *Portrait de l'artiste en jeune homme*, de même Musil ne se donne-t-il pas la peine, dans *Les Désarrois de l'élève Törless*, de trouver pour «Reising» d'autres dénominations que «Reiting» ou pour «Boineburg» d'autres dénominations que «Beineberg», et ne fait aucune difficulté pour admettre, en privé, que «dans *Törless*, pas un mot n'est inventé»²⁰. Le caractère systématique des ressemblances frappantes avec des personnes «existant ou ayant existé», ainsi que la présence, dans chacun de ses livres, d'un véritable «Il/je» autobiographique (Törless, Ulrich, le héros de *Tonka*, le Thomas des *Exaltés*...) font de l'oeuvre de Musil

une vaste forme mixte, un de ces genres «ni chair ni poisson»²¹ qu'évoquent les *Journaux*, situés quelque part entre le pur fictionnel et l'autobiographie, le mode de narration «autofictionnel» privilégié dans cette oeuvre étant après tout celui qui comporte le degré minimal de fictionnalité véritable (on y navigue alors au plus près des côtes du fait réel et vérifiable, au moins par l'auteur lui-même!).

Quant à la remise en cause, dans les récits de Musil, des lois de la narration classique, elle participe à la fois semble-t-il, d'une critique de la croyance aux faits et d'une critique de la croyance aux fictions, dans la mesure où la narration harmonieuse présuppose justement, comme le démontre le chapitre de *L'Homme sans qualités* qui lui est ironiquement consacré, un ordonnancement impeccable de faits qui s'enchaîneraient sans solution de continuité. Et la brillante démonstration musilienne à cet égard à la particularité d'associer la satire d'une conception sommaire de la causalité en histoire («L'intelligence de la réalité est exclusivement réservée au penseur historico-politique. Pour celui-ci, le présent succède à la bataille de Mohacs ou de Lietzen comme l'entrée succède au potage; il connaît tous les procès-verbaux et il n'est pas d'instant où il n'éprouve le sentiment d'une nécessité quasi juridique»²²), celle des présupposés lénifiants de cette narration non problématique qui triomphe dans la plupart des oeuvres de fiction («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»²³) et celle du mode de vie conformiste des hommes qui s'inspirent spontanément des conventions les plus traditionnelles de la narration historique ou littéraire pour se raconter leur propre vie («La plupart des hommes sont, dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes, des narrateurs... Ils aiment la succession bien réglée des faits parce qu'elle a toutes les apparences de la nécessité et l'impression que leur vie suit un «cours» est pour eux «comme un abri dans le chaos»²⁴). On remarquera que cette alliance paradoxale mais après tout pas contre-nature du positivisme et de la fabulation (dans cette fiction d'un alignement impeccable des faits sur une chaîne narrative) est soulignée par la récurrence, dans un même paragraphe ironique, de mots comme «Faden der Erzählung» et de mots comme «Tatsachen»²⁵. C'est précisément, nous dit-on, ce sens de la narration primitive qu'Ulrich a perdu, et c'est aussi ce sens-là que Musil a dédaigné dans ses récits en juxtaposant, dès *Tonka*, les versions contradictoires des mêmes événements, en perfectionnant, dans *L'Homme sans qualités*, des techniques de l'anti-narration héritées du roman du XVIIIe siècle («d'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit...»²⁶), ou en laissant indéfiniment en suspens les deux hypothèses contradictoires, celle du «fait» incestueux ou celle du simple fantasme, de la simple fiction mentale, dans le cas des rapports d'Ulrich et d'Agathe.

D'un point de vue plus constructif, l'oeuvre de Musil tout entière peut apparaître comme une vaste tentative pour intégrer le domaine de l'expérimentation à celui de la fiction. Et, en dépit de l'abondance des modèles scientifiques invoqués par Zola,

la notion de «roman expérimental» (on observe un fait initial, c'est la donnée du livre; on invente une situation pour contrôler cette observation, c'est l'hypothèse; on vérifie cette hypothèse, c'est le récit, l'intrigue; le dénouement sera le résultat de cette expérimentation...) correspond beaucoup plus à la pratique de romancier et de nouvelliste de Musil qu'à celle des écrivains naturalistes dont les fictions sont en somme beaucoup plus conventionnelles, beaucoup plus conformes aux lois de la narration classique que ne le laissent entendre leurs textes théoriques. C'est en effet le plus souvent un «fait» «divers» en quelque sorte qui est à l'origine des investigations de l'enquêteur autofictionnel chez Musil: vol commis par Basini dans *Törless*, meurtres sexuels de Moosbrugger, «adultère» de *Tonka*... Deux types d'hypothèses sont censées rendre compte de ces comportements: les unes, issues d'une forme ou d'une autre de doxa, sont rejetées avec mépris pour leur mesquinerie et leur totale inadéquation à la vérité profonde de l'acte: moralisme étriqué des parents et des éducateurs de *Törless*; nosographies stupides des psychiatres chargés d'examiner Moosbrugger; réduction, par la mère du jeune homme et par les médecins, de l'inconduite supposée de *Tonka* à «l'habitus de classe» des femmes de son milieu... D'autres hypothèses en revanche, plus audacieuses, plus inquiétantes, plus intéressantes aussi, sont examinées durant tout le récit par un personnage autofictionnel lui-même impliqué à un titre ou à un autre dans l'histoire, qui tente de reconstituer la véritable genèse de l'acte délictueux à travers tout un processus affectif autant qu'intellectuel de fantasmatisation autour de cet acte: comme si seule la fiction qui s'échafaudait dans un esprit frère était en ce domaine susceptible de cerner une vérité qui ne pourrait qu'échapper à l'enquête positiviste de tel ou tel «pilier de la société». Cette conception expérimentale du roman, prise en fait bien plus au sérieux et poussée bien plus loin que ça n'était le cas chez les Naturalistes, est aussi sans doute une des principales raisons susceptibles d'expliquer le non achèvement de *L'Homme sans qualités*. L'auteur, dans cette perspective, accompagnera son personnage dans ses «recherches», dans sa quête, sans guère savoir plus que lui où il va et se refusera à l'abandonner tant que celui-ci n'aura pas trouvé «la solution du problème»... ce qui, dans le cas d'Ulrich, ne s'était apparemment pas encore produit à la mort de Musil. Attitude fort différente évidemment de celle qui eût consisté à se dire à peu près: ça n'est qu'une histoire fictive, ça n'est là qu'une créature chimérique de mon invention, peu importe que ce pauvre Ulrich von... ne s'en sorte pas; passons à un autre livre!

On se demandera pour finir si la principale des utopies musiliennes n'est pas précisément le dépassement, par la littérature tout entière, de cette contradiction qui oppose la sphère des faits, «la volupté des faits»²⁶ comme le dit Musil, tels qu'ils peuvent entre autres être appréhendés par l'esprit scientifique des temps nouveaux, et la sphère des multiples fictions qu'a toujours créées l'être humain, qu'on peut légitimement définir comme l'être de l'imaginaire autant que du symbolique. Ainsi que l'écrit Jacques Dugast, «la littérature, dans de telles perspectives, doit être perçue comme exploration de «l'entre-deux», cet espace à construire entre la fixité des

systèmes conceptuels et la mobilité floue de la sensation et des sentiments, entre les structures rigides des formes langagières déjà énoncées, citations, clichés, narration... et le champ de l'innommable, de l'inarticulé, du désagrégé, entre les naïvetés de la représentation et les illusions éphémères du ravissement, de l'éblouissement, de l'extase, qui abolissent la réalité»²⁷. Cet espoir démesuré mis en la littérature, instrument suprême de connaissance et pas seulement mise en forme esthétique du monde, explique que Musil puisse tranquillement affirmer dans ses *Journaux*, comparaison qui est devenue l'une des plus célèbres de toutes celles qui jalonnent son oeuvre: «Je juge plus important d'écrire un livre que de gouverner un empire.»²⁸.

«J'attribue à la littérature une importance qui dépasse de beaucoup celle des autres activités humaines. Non seulement elle présuppose la connaissance, mais 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. Elle partage ce privilège avec la religion; mais la religion est infiniment plus contraignante, plus étroite, moins libre de ses mouvements. D'autre part, la littérature ne s'intéresse pas uniquement à la connaissance, comme le fait la science, mais à tout ce qui est digne d'être connu. elle ne décrit pas une réalité, elle crée une idéalité; son but est dans l'au-delà; elle crée un inventaire des biens. Elle crée, tout simplement, le bien»²⁹.

Notes

- ¹ Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités*, tr. de l'all. par Philippe JACCOTTET, Seuil, 1982, 2 vols., Points Seuil, 1982 (titre du chapitre 72 I p. 360).
- ² *Ibid.*, I, pp. 46-47.
- ³ Cf le texte allemand *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowolt, 1978, 2 vols., p. 40.
- ⁴ *Ibid.*, p. 46.
- ⁵ *L'Homme sans qualités*, I, p. 53.
- ⁶ *Ibid.*, I, p. 712.
- ⁷ *Ibid.*, II, p. 84.
- ⁸ *Ibid.*, II, p. 751.
- ⁹ *Ibid.*, I, p. 122.
- ¹⁰ *Ibid.*, I, p. 21.
- ¹¹ *Ibid.*, I, p. 76.
- ¹² *Ibid.*, II, p. 104.
- ¹³ *Ibid.*, I, p. 713.
- ¹⁴ *Ibid.*, II, p. 732.
- ¹⁵ Cf. Jacqueline CHENIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le roman*, L'âge d'homme, 1983.
- ¹⁶ Robert MUSIL, *Lettres*, tr. de l'all. par Philippe JACCOTTET, Seuil, 1987, pp. 179-180 (lettre à Johannes von Allesch, 15 III, 1931).
- ¹⁷ Robert MUSIL, *Journaux*, tr. de l'all. par Philippe JACCOTTET, Seuil, 1981, 2 vols., II, p. 699.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 466.
- ¹⁹ *L'Homme sans qualités*, I, p. 9.

- ²⁰ Cf. Karl CORINO, «*Törless ignotus*» dans *Cahiers de l'Herne Musil*, dirigé par Marie-Louise Roth et Roberto OLMI, 1981, pp. 214-224.
- ²¹ *Journaux*, II, p. 279.
- ²² *L'Homme sans qualités*, I, p. 203.
- ²³ *Ibid.*, I, p. 775.
- ²⁴ *Ibid.*, I, pp. 775-76.
- ²⁵ Cf. texte allemand, p. 650.
- ²⁶ *L'Homme sans qualités*, I, p. 362.
- ²⁷ Jacques DUGAST, Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités*, PUF, Etudes littéraires, 1992, p. 117.
- ²⁸ *Ibid.*, cité p. 121.
- ²⁹ Robert MUSIL, *Essais*, tr. de l'all. par Philippe JACCOTTET, Seuil, 1984, p. 331.