



Germanica

39 | 2006

La nouvelle génération d'écrivains de langue
allemande

Peut-on dire le monde ? Perception et narration dans les romans de Robert Menasse

*Die Erzählbarkeit der Welt. Narrative Konzepte und literarästhetische Reflexion
in den Romanen Robert Menasses*

Verena Holler



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/311>

DOI : [10.4000/germanica.311](https://doi.org/10.4000/germanica.311)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

Pagination : 43-56

ISBN : 2-913857-18-3

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Verena Holler, « Peut-on dire le monde ? Perception et narration dans les romans de Robert Menasse », *Germanica* [En ligne], 39 | 2006, mis en ligne le 19 février 2010, consulté le 21 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/311> ; DOI : [10.4000/germanica.311](https://doi.org/10.4000/germanica.311)

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Tous droits réservés

Peut-on dire le monde ? Perception et narration dans les romans de Robert Menasse

Die Erzählbarkeit der Welt. Narrative Konzepte und literarästhetische Reflexion in den Romanen Robert Menasses

Verena Holler

- 1 En Allemagne, dans les années 90 les rubriques culturelles ne se lassaient pas d'annoncer la mort définitive de toute littérature germanophone. D'après les chroniqueurs littéraires et les maisons d'édition, la littérature avait causé sa propre ruine par une attitude de plus en plus élitiste, narcissique, autoréflexive, entièrement coupée des réalités sociales du public. Elle limitait ainsi le public capable de déchiffrer ces œuvres d'art et disposé à le faire à un nombre très restreint d'initiés. En revanche, on invitait vivement la littérature germanophone à prendre des cours chez les écrivains anglo-saxons qui recueillaient tous les succès d'édition. La réponse d'une nouvelle génération d'écrivains ne se fit pas attendre et une nouvelle prose, nommée *Neue Deutsche Lesbarkeit*, relevant du divertissement, mythomane et inspirée du réel des lecteurs se diffusa avec succès dans le champ littéraire allemand. C'était tout d'abord la relève d'une génération d'écrivains et de critiques, ce que signalait clairement la diversité des programmes littéraires compris dans cette *Neue Deutsche Lesbarkeit* au tout début de ce mouvement subversif. Ce qui fut enterré dans les années 90, c'était avant tout l'esthétique d'après-guerre initiée par Adorno. Mais ce renouveau exprimait un transfert réussi de la légitimité littéraire vers le pôle hétéronome du champ, car, à vrai dire, ce bouleversement du monde littéraire n'appelait pas seulement les auteurs à quitter leur tour d'ivoire, cette tour même que le jeune Handke, à l'époque « révolutionnaire », pouvait encore être fier d'habiter dans les années 70¹. Il promouvait également une prose qui n'avait d'autre prétention que le divertissement, une sorte d'artisanat d'art à l'instar d'une certaine littérature anglo-saxonne, ludique, qui ne renvoyait plus qu'à un récit superficiel, un article de grande consommation. Par contre, la littérature en Autriche ne connaissait pas de lutte et transformation semblables dans les années 90. Il y avait eu, depuis les années 80, quelques

tentatives subversives isolées, mais toutes sans suites. En Autriche il sembla impossible de détrôner l'ancienne avant-garde des années 60 et 70 à laquelle remonte d'ailleurs « l'austriacisation » de la littérature allemande. Ce mouvement progressiste était entre-temps devenu le canon littéraire, occupant toute la scène littéraire et écartant tout opposant à cette tradition remontant du Groupe Viennois jusqu'à Thomas Bernhard, Peter Handke et Elfriede Jelinek. En Autriche la Littérature se fondait donc toujours « sur le refus de la réalité du monde social auquel elle oppose le monde beaucoup plus puissant du langage artistique »².

- 2 Tel fut le cadre des débuts littéraires fulgurants de l'écrivain viennois Robert Menasse. Il naquit en 1954 d'un père juif et d'une mère catholique, quelques mois seulement avant l'avènement de la II^e République d'Autriche dont il sera surnommé plus tard le « commentateur en chef » (« Österreichs intellektueller Chefkommentator »)³. Cela est dû à ses nombreux essais et articles, aussi fascinants quant à la forme qu'au contenu, qui interrogeaient sans cesse le discours politique, culturel, historique et littéraire du pays au point qu'il devint un personnage omniprésent dans le discours public, capable d'imposer des sujets et de déclencher de longs débats. Si l'écho de son œuvre d'essayiste reste principalement restreint à l'Autriche, c'est en romancier qu'il obtint une place de premier plan dans la Littérature des deux pays. Dès ses débuts, Menasse ne fit preuve d'aucune modestie. Il s'érigea lui-même en détenteur de l'autorité littéraire et s'opposa à toutes les tendances coexistantes de l'époque. Sa tentative pour imposer son autorité se fondait sur une poétique qui réclamait la narration du monde, catégorie obsolète dans la littérature de l'après-guerre, ainsi que la perception du présent dans sa totalité et sa représentation littéraire par les procédés stylistiques les plus avancés, catégories prétentieuses et douteuses pour la nouvelle littérature qui se disait divertissante. Ce programme littéraire était en quelque sorte issu d'une synthèse des positions qui s'opposaient dans le champ autrichien des années 70⁴.
- 3 Afin de saisir l'importance de l'œuvre de cet écrivain il faudra d'abord lire dans son intégralité son premier ouvrage romanesque, écrit sous la forme d'une « trilogie en quatre volets », et qui parut entre 1988 et 1995⁵. Composé de trois romans et d'un essai hégélien – dont seulement deux romans sont actuellement traduits en français – cette trilogie est plus que la somme de ses composantes : visant la saisie littéraire de la totalité elle se veut en quelque sorte le roman absolu du contemporain⁶.
- 4 En tout premier lieu *Sinnliche Gewißheit*, *Selige Zeiten*, *brüchige Welt* et *Schubumkehr* sont des romans mythomanes, des récits en prise avec l'époque, divertissants et amusants, teintés d'ironie, et ils constituent en cela une réponse aux revendications de la critique. La qualité narrative étant sans nul doute responsable de son succès auprès du grand public, l'ambition de cet auteur dépasse pourtant le simple désir de raconter des histoires comme le signale l'un de ses personnages dès le commencement du texte :

Ich erzähle nämlich höchst ungern Geschichten, vor allem die, die das Leben schreibt, wie es so schön heißt. Das Leben schreibt nämlich nicht, das Leben ist Analphabet, ich habe noch nie das Leben schreiben gesehen, und alle Versuche der Philosophie, dem Leben Lesen und Schreiben beizubringen, sind gescheitert. [...] Ich wollte nur sagen, daß ich dieses bedingungslose Hererzählen von Geschichten, die man erlebt oder sonstwas hat, verabscheue, dieses soziale Beichtsystem, in dem nicht Interesse an Wissen, sondern nur an Mitwisserschaft herrscht (SG, 14).
- 5 Et pourtant les personnages peuplant le monde postmoderne de ces romans parlent, « als hinge [ihr] Leben davon ab, daß es erzählt werden kann » (SG, 13). Tous semblent constamment s'assurer de leur « Je » en se rappelant leurs « ici » et « maintenant »

instantanés – au sens hégélien des termes –⁷, en racontant leurs histoires. Ceci dégage l'essentiel du motif d'écriture prétendu du narrateur à la première personne de *Sinnliche Gewißheit*, porteur du nom si significatif de Roman. Ce qui semble cependant à première vue en grande partie une simple description des « ici » et « maintenant » changeants du protagoniste se révèle à la fin être un ouvrage à couches multiples, le roman du roman à double sens. En racontant plusieurs histoires, Menasse nous raconte notre histoire et l'histoire du roman. Car contrairement à certains nouveaux narrateurs allemands, Menasse ne se contente pas de narrer des histoires quelconques pour le divertissement des lecteurs ou d'aborder des sujets qui agitent le monde contemporain, il ne prétend à rien de moins qu'à capter le réel dans son intégralité par des moyens littéraires, à écrire le réel, projet d'écriture pour la réalisation duquel il se met à la recherche des possibilités de dire le monde d'aujourd'hui, une recherche qui reste toutefois humoristique.

- 6 Dans *Sinnliche Gewißheit* toutes les tentatives de Roman, jeune lecteur autrichien de l'Université de Sao Paulo, de se rappeler les événements passés, de les saisir en tant qu'élément d'une totalité, d'y voir une cohérence, échouent. À mesure qu'il cherche à (re)construire un lien entre les événements disparates, la réalité se décompose. Tout semble, encore dans un sens hégélien, disparaître dans l'oubli ou dans les universalisations du langage, seul le « Je » – unique continuité dans tous les récits – échappe à cette disparition permanente (cf. SG, 67), comme l'expose le jeune héros régressant dans le « Bar jeder Hoffnung » au philosophe délabré de l'établissement, le « professeur » Singer. Le passage suivant met en évidence de manière explicite une des strates significatives de la *Trilogie der Entgeisterung* quand Singer éclaire le jeune héros ignorant – ainsi que les lecteurs n'ayant pas reconnu le montage des citations de Hegel⁸ – qu'il venait de comprendre la certitude sensible, première étape de la *Phénoménologie de l'esprit* selon Hegel, et caractéristique principale de nos jours selon Singer (cf. SG, 68). Cet esprit contaminé du temps, que décrit ensuite la trilogie, se reflète d'abord dans tous les personnages des trois romans. Tous font un ultime effort désespéré pour que les éléments particuliers du monde, sans cohérence, s'organisent en un tout, tous sont en quête de la réalité perdue, une quête tragique et burlesque à la fois : (le) Roman, en s'écrivant, Leopold Singer en mettant un point final à la philosophie dans son essai hégélien – et en même temps quatrième volet de la trilogie menasseienne – *Die Phänomenologie der Entgeisterung*, et Judith Katz à la recherche du savoir absolu à l'aide de la cocaïne. Toute tentative de retrouver la totalité disparue les renvoie à l'état de la certitude sensible, dont ils ne peuvent que constater la propagation absolue. Il ne leur reste qu'à reconnaître le retournement du mécanisme hégélien de l'histoire, à décrire la disparition du réel et à constater l'existence d'une multiplicité de choses, vide de tout sens. Ils auront à la fin, tout comme notre époque postmoderne, atteint leur point de départ : la certitude sensible. « Das Zurückweichen war die prinzipielle Bewegung gegenüber allem Vorstellbarem » (SG, 227) : la régression figure également dans cet ouvrage dans une des histoires racontées, car ce ne sont pas seulement les protagonistes qui sont atteints de cet esprit, mais le monde entier ; ceci ressort clairement du déroulement de l'action des trois romans. Tandis que (le) Roman (de) *Sinnliche Gewißheit* s'oppose encore désespérément aux semblants de cohérence aux apparences trompeuses, *Selige Zeiten, brüchige Welt* dépeint la loi de la régression progressive de l'histoire découverte par Leo Singer, et le monde de *Schubumkehr* s'applique avec zèle à construire une fausse cohérence en nouant de faux rapports et des liens fictifs. C'est le non-savoir absolu qui règne à Komprechts, ce

village autrichien situé à la frontière du rideau de fer et lieu d'action du troisième volet de la trilogie.

- 7 Du point de vue du matériau narratif, la trilogie dépeint l'esprit postmoderne comme perte de toute cohérence, mais le mine en même temps, suscitant justement cette cohérence perdue en décrivant son absence. Dans un croisement idéal du fond et de la forme, cet esprit se reflète aussi dans la forme : dans la mesure, par exemple, où Menasse se sert lui-même de techniques d'écriture postmodernes. Ce procédé littéraire est, comme j'ai l'intention de le montrer, destiné à miner l'époque décrite, puisque non seulement ce type d'écriture reflète la conscience contemporaine, mais au-delà il sert à entamer un discours strictement littéraire et une réflexion sur l'écriture même. Autrement dit, c'est également dans la construction de la trilogie, notamment celle de *Schubumkehr*, que tout s'écroule, comme dans la conscience de Roman.
- 8 Ce n'est donc pas seulement la mythomanie de ces romans qui laisse soupçonner leur caractère postmoderne. Cette apparence est de plus renforcée par un montage de citations entrelacées si habilement dans le texte qu'elles semblent souvent s'estomper, traçant de cette manière un fil rouge à travers toute la trilogie. Le début déjà semble désigner la trilogie comme un ouvrage véritablement postmoderne, car le premier roman s'ouvre sur des citations, à la forme négative, de Thomas Mann, Adalbert Stifter et Marcel Proust, jalonnant ainsi son cadre littéraire d'une double mesure : la postmodernité et la grande tradition romanesque européenne. Une passion ludique, dite postmoderne, semble se manifester dans cette écriture entremêlant de nombreuses citations de Hegel, Georg Lukàcs, Heimito von Doderer, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Thomas Mann, Peter Handke, Karl May et Laurence Sterne pour n'en citer que quelques uns. Ces emprunts à l'histoire littéraire sont postmodernes dans la mesure où ils dérivent logiquement du récit sans exiger d'être identifiés en tant que tel afin de suivre l'histoire superficielle. Quant au fond, ce pot-pourri de l'histoire littéraire ultra actuel se croise avec la disposition de Roman – ce qui implique donc toujours du roman – pour qui le monde ne se manifeste plus qu'en tant qu'accumulation de citations. Cette disposition apparaît par exemple quand (le) Roman tente, dans *Schubumkehr*, de se rappeler son enfance proustienne à Combray (cf. S, 33-35), pour tomber sur un passage de son propre roman *Sinnliche Gewißheit* quelques instants plus tôt, sans se rendre compte qu'il s'agit d'une citation de lui-même⁹. À peu de chose près tout semble (dans ces) Roman(s) ramené au niveau d'une « copie originale », même ses propres réactions (cf. p.e. SG, 239). Roman, le protagoniste exemplaire, et le roman postmoderne souffrent des mêmes symptômes de l'esprit de l'époque que Menasse nous dépeint. Selon l'auteur en effet, la littérature postmoderne est elle aussi caractérisée par une tendance irrépressible à citer l'histoire sans s'intéresser à l'esprit de ce qu'elle cite, une tendance à paraphraser en oubliant la source, à faire éclectiquement l'amalgame de ce qui lui vient instantanément à l'esprit, sans en faire une synthèse :
- Das postmoderne Bewußtsein ist die Emphase von der Beliebigkeit der Beziehungen, die die Phänomene heute eingehen können, weil reale gesellschaftliche Vermitteltheiten keine Rolle mehr spielen, bzw. durch das Prinzip Beliebigkeit ersetzt sind: das allgemeine Bewußtsein ist eine Klitterung aus Versatzstücken der Geschichte, gereinigt von Geschichte, aus Zitaten, gereinigt vom Geist des Zitierten, Kopien, ohne Bewußtsein vom Original, also Original-Kopien, Farcen, die die Tragödien vergessen haben, die sie perpetuieren¹⁰.
- 9 Dans l'ouvrage de Menasse par contre, les nombreuses citations ne sont pas dépouillées de leur sens, dépassant ainsi un simple maniérisme postmoderne. L'exemple le plus

évident de cette fonction des montages est, bien entendu, la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, inspiration dont l'écho se fait entendre dès les titres des différents éléments constituant la trilogie. Il en est question de manière explicite, en même temps qu'elle se trouve entrelacée dans les textes de manière plus discrète sous la forme de citations ainsi que sous la forme du déroulement de l'action elle-même. Au moyen de ces citations multiples l'auteur reprend trois théorèmes de la philosophie hégélienne afin de saisir le contemporain et d'en établir son diagnostic : l'idée de la totalité, l'idée téléologique de l'histoire et la phénoménologie, c'est-à-dire l'évolution de l'esprit¹¹.

- 10 Les références à Georg Lukàcs, personnage historique et également lecteur de Hegel, lecture à laquelle remonte d'ailleurs le titre du deuxième volet, *Selige Zeiten, brüchige Welt*¹², sont presque aussi présentes que celles à la philosophie hégélienne. Lukàcs apparaît de façon astucieuse dans *Sinnliche Gewißheit* sous les traits d'un perroquet ayant un regard dogmatique (cf. SG, 91), mais réapparaît à travers le philosophe Leo Singer dans le deuxième volet. De multiples allusions¹³ caractérisent ce personnage comme littérisation de Lukàcs, car c'est Singer qui rédige les essais de Lukàcs et qui ressent ses émotions notées dans son journal intime, c'est lui également qui vit, avec Judith, l'histoire d'amour entre Lukàcs et Irma Seidler. Leurs parents se ressemblent même de manière frappante. Par rapport aux littérisations précédentes celle-ci semble relever plus d'un simple maniérisme. En effet, la biographie de notre personnage profondément apolitique, qui parvient à devenir « professeur » dans le « Bar jeder Hoffnung » dans le Brésil des années 70, n'a strictement rien en commun avec son modèle historique, et appartient même à une toute autre génération. De plus le caractère postmoderne de cette paraphrase littéraire est renforcé dans la mesure où les lecteurs peuvent sans problème suivre l'histoire du protagoniste sans même remarquer ou comprendre les allusions à Georg Lukàcs. Parfois Menasse s'efforce même d'effacer les traces des citations, ainsi par exemple quand Singer se montre sous les traits d'un lecteur irrité de Lukàcs pour devenir son porte-parole ailleurs (cf. SZBW, 275-276 et 316). Singer n'est évidemment pas un portrait littéraire de Georg Lukàcs, mais il est pourtant beaucoup plus qu'une simple paraphrase postmoderne : cette technique consistant à citer de nombreux personnages historiques et littéraires tient toujours compte de ce qu'elle cite, se veut plus qu'un ornement et qu'une « copie originale », puisque de près, Singer s'avère être une paraphrase de la théorie littéraire de Lukàcs, théorie que reflète, actualise et met en pratique la trilogie.
- 11 Selon Lukàcs le roman représente « l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité »¹⁴. Sa *Théorie du roman* exige presque tous les éléments romanesques qui caractérisent également la trilogie, ainsi par exemple quand il y est question d'écriture en tant que recherche d'une totalité perdue et de l'unité inséparable du fond et de la forme poétiques. Tout bien considéré, ce Roman codé de manières multiples ne se révèle pas seulement être un protagoniste exemplaire d'inspiration lukàcsienne mais également un roman de cette sorte. Cela est évoqué dans l'évolution de la stratégie narrative même, car c'est aussi le roman lui-même qui régresse alors que la trilogie progresse. Le narrateur à la première personne de *Sinnliche Gewißheit* recule devant le narrateur de *Selige Zeiten, brüchige Welt*, ayant perdu l'authenticité du « Je », et cède sa place, dans *Schubumkehr*, à un caméscope, instance qui n'arrive évidemment plus à cautionner aucune totalité et se contente d'enregistrer une multiplicité décousue, et de constater le « beau fétiche de

l'inconcevable » (« o schöner Fetisch Unüberschaubarkeit » SG, 165). Dans la *Phänomenologie der Entgeisterung* un philosophe et personnage littéraire a remplacé le narrateur pour emprunter la perspective ainsi que la plume hégéliennes. Avant de paraître en tant que quatrième volet de la *Trilogie der Entgeisterung* chez Suhrkamp cet essai hégélien a été publié dans la revue *manuskripte* en tant qu'ouvrage du « Barphilosoph » Leo Singer, sa biographie austro-brésilienne apparaissant même dans le relevé des auteurs à la fin du numéro – un véritable coup de maître qui en dit long sur la performance de l'art¹⁵.

- 12 D'un côté la trilogie décrit la perte irrémédiable de la totalité et d'un autre elle réussit à capter justement une telle image du réel, car le roman « vise » encore « à la totalité ».

So konnte es jahrelang weitergehen, ohne daß sich etwas ändern mußte, und das war auch der Fall. Die Geschichte könnte an diesem Punkt schon aufhören, wenn sie nicht doch noch einmal von vorne begonnen hätte. Und das mußte sie, weil noch nicht alles eingelöst war (SZBW, 232).

- 13 Menasse n'aborde pas seulement « toutes les failles et tous les abîmes », mais les conserve ainsi dans la composition même des romans, comme l'exigeait Lukács¹⁶. Il met également en œuvre dans l'absolu un autre élément constitutif du roman selon Lukács, l'aspect du « processus »¹⁷, puisque sa recherche de la totalité perdue à travers le récit des histoires multiples vise l'histoire même. Si le recul des protagonistes coïncide avec l'évolution du monde, reflétant donc le type même de l'histoire, cela aussi correspond à l'esthétique lukácsienne qui réclame de tout roman digne de ce nom un héros exemplaire dont la biographie illustre la totalité d'un système dans un roman¹⁸. Certes, la différence fondamentale entre des romans initiatiques à l'instar de Lukács et ceux de Menasse se trouve dans le sens de l'évolution décrite : alors que le héros du roman d'éducation parvient au plein épanouissement personnel et à une intégration sociale, ceux de Menasse régressent systématiquement pour aboutir à leur point de départ, mais cela en harmonie totale avec leur entourage. C'est un credo littéraire liant inséparablement fond et forme qui, en dépit de qualités divertissantes évidentes, ne fait pas de la distraction le seul critère définitif, mais se fixe comme objectif la (re)connaissance du monde contemporain, autre aspect littéraire faisant inéluctablement penser à Georg Lukács¹⁹. À plusieurs reprises Menasse évoque l'image d'une danse de marionnettes, la littérature étant

eine Marionette, die an den Fäden eines Maschinisten hängt, der das, was er sich vorstellen kann und in Bewegung setzt, überrascht sich ergänzen läßt durch das, was die Puppe in ihrer Unschuld fortführt, ausbalanciert, die logische Fortsetzung der Bewegung, die längst schon Geschichte ist, bevor das denkende Gemüt sie erkannt hat, und diese Puppe wiegt sich vor einer anderen [...], das ist die Wirklichkeit, mit deren Bewegungen sie die ihren harmonisieren will; die Puppe Kunst sucht nach einer Phase großenwahn sinnigen, freien Phantasierens in steigender Intensität die Übereinstimmung, die Berührung (SG, 307).

- 14 Comme chez Lukács il s'agit d'une (re)connaissance réciproque :

[...] da vibrieren ihre Körper voreinander mit ausgebreiteten Armen, sie sehen einander an, erkennen einander in neuer, plötzlicher Übereinstimmung, sich in den Bewegungen des anderen bewegend, vorsichtig sehnsüchtig, vorsichtig drängend, vorsichtig beleben sie wieder ihre Schritte, Gebärden, Figuren neu, in einem harmonischen Gleichklang ihrer beider Bewegungen, im nun euphorischen, geschlossenen, vollen Strömen der Musik. Aus dem Spiel ihrer Gebärden, die einander übersteigerten und in immer neuen Varianten verließen, sind sie zurückgekehrt zum scheuen Sich-ineinander-Spiegeln, das nun aber reicher, dadurch freier geworden ist, selbstbewußter, die Scheu ist zu einer zärtlichen und

verliebten Behutsamkeit geworden, mit der jeder im anderen seine eigene Anmut sich bewegen läßt (SG, 48sq).

Selon les réflexions explicites de Roman sur l'écriture, seul un « Rückentwicklungsroman » serait apte à capter le monde renversé d'aujourd'hui (cf. SG, 214sq). Roman ne se fait pourtant pas de fausses idées sur les potentialités d'un simple mimétisme direct et détaillé (cf. SG, 260sq), car, quant au réalisme, cela implique pour notre Roman « die Wirklichkeit so zu verändern, daß die objektive Wahrheit sichtbar werde » (SG, 324), ceci étant une définition du réalisme au sens lukàcsien du terme. Lukàcs s'opposait vivement aux définitions naïves du réalisme, puisque, selon lui, le réalisme était tout l'inverse d'une reproduction exacte du monde empirique. Le véritable réalisme cherche, au contraire, à découvrir l'essence du monde, à capter le monde dans sa totalité et ne tente pas – de manière naturaliste – la description de son apparence. La mimesis d'une œuvre réaliste selon Lukàcs n'est justement pas une mimesis photographique, mais dialectique, rendant ainsi saisissable l'insaisissable. Par conséquent un ouvrage réaliste n'est pas « réel », mais « surréel »²⁰. C'est justement dans ce sens que la trilogie de Menasse, qui n'est qu'un système de paraphrases et un montage de citations, peut être vraie, sans être réelle²¹.

- 15 Les réflexions sur la mimesis ne sont pas seulement intégrées dans les réflexions de/du Roman concernant ses propres ambitions littéraires, mais se reflètent aussi dans la rivalité des frères Daher (cf. SG, 135-144 et SZBW, 170-177), un photographe et un peintre à la recherche de la réflexion adéquate du réel dans l'art. C'est la peinture qui l'emporte car disposant des moyens d'idéalisation et d'interprétation du réel elle réussit à suggérer le sens et le but du développement du réel, alors que la photographie ne peut qu'immortaliser des extraits instantanés, donc fragmentaires de cette évolution. C'est l'art et non la photographie qui réussit à extirper sa signification à l'évolution omniprésente, et à saisir le monde. Autrement dit : au lieu de capter le tout, une simple copie de la réalité (au sens d'un réalisme photographique) reste, en persistant sur le moment reproduit, toujours à la traîne de la réalité en constante évolution. Un des résultats de cette rivalité fraternelle est la vitrine décorant le « Bar jeder Hoffnung ». Cette vitrine au miroir terni et peint à l'image exacte du bar dépeuplé s'avère l'incarnation de la certitude sensible contemporaine, esprit qui ne perçoit que ce qui se trouve momentanément en face de lui, et donc également symbole de ce réalisme particulier inscrit dans la trilogie, car un tel concept de réalisme ne tente justement pas d'être une reproduction exacte des apparences du réel, mais la connaissance de son essence (cf. SG, 144). Ce n'est pas un hasard si cet épisode de fraternité compétitive travaille en réalité un passage de l'*Ästhetik* de Lukàcs²², comme c'est également le cas d'un épisode autour d'un instantané de vacances (cf. SG, 160). Dans *Selige Zeiten, brüchige Welt* Menasse relance la discussion du mimétisme littéraire, de nouveau à travers Martin Daher. Au cours de sa carrière le peintre est devenu l'esclave d'un réalisme furieusement détaillé se consacrant entièrement à la réalisation des suites des célèbres tableaux de bataille. Afin de reproduire plus fidèlement et dans le détail la terreur de la guerre, il se sert de produits chimiques, de dépouilles de cadavres et de matières fécales, les incorporant dans sa peinture pour peindre les lendemains des batailles. Cela n'est évidemment pas le réalisme que réclament Lukàcs et Menasse, car « Kunst muß diese Spannung in ihrer Form austragen, in ihrer Form wohlgemerkt, und nicht durch Tricks, die sie außerhalb ihrer selbst organisiert » (SZBW, 176). En conséquence, cela va sans dire, c'est aussi par cette esthétique ainsi inscrite dans la trilogie que Menasse s'oppose à la

postmodernité qui a révisé le concept mimétique suite à l'indiscernabilité de la fiction et du réel²³.

- 16 Sans pouvoir le démontrer en détail dans le cadre de cet article j'aimerais souligner que la trilogie interroge divers concepts poétiques et met en question le potentiel du mimétisme littéraire au moyen de nombreux exemples de l'histoire littéraire²⁴. Il en est ainsi de la manière la plus explicite par l'exemple de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, par l'interprétation duquel la trilogie de Menasse se place d'ailleurs elle-même dans la *Théorie du roman*, ouvrage mentionnant entre autres ce dernier ; de même, mais d'une manière plus implicite, pour *Der Grüne Heinrich*, *Hans im Glück* (cf. SZBW, 96-103 et 125), et *L'Éducation sentimentale*, tous apparaissant dans l'ouvrage mentionné de Lukàcs²⁵. La trilogie adopte une position comparable à l'égard de Thomas Mann (p.e. SG, 167 et 320sq, SZBW, 371sq), occupant décadent de l'*Hotel Abgrund* selon son opposant Lukàcs. Même si ses romans ne sont pas abordés dans la *Théorie du roman*, ils ne sont pas sans lien à l'esthétique lukàcsienne. Il en est de même pour les romans de Heimito von Doderer et Gerhard Fritsch, deux écrivains autrichiens de l'après-guerre tenant à donner une forme littéraire aux rapports de la réalité fragmentée tout en insistant sur la narration et en dépassant, contrairement à leurs contemporains, une simple naïveté épique – deux programmes littéraires plus proches du réalisme lukàcsien qu'on pourrait le soupçonner (cf. SG, 263-289).
- 17 Ce montage multiple sert à symboliser et refléter l'esprit postmoderne décrit – sur un plan littéraire ainsi que philosophique – et lie, d'une manière très complexe, les strates abondantes de l'ouvrage. La *Trilogie der Entgeisterung* capte l'esprit du temps et le mine en se servant de ses propres structures et mécanismes. Les transformant en technique littéraire, elle semble s'installer dans des phrases vidées de sens, se condensant dans un réseau de symboles qui, en fin de compte, ne renvoie plus qu'à lui-même. Car au-delà de ce montage Menasse emploie toute une série de motifs et symboles pour établir le rapprochement entre les quatre volets de la trilogie et ses différentes strates discursives²⁶. Tout d'abord il y a les marionnettes et les marionnettistes mentionnés ci-dessus qui forment un véritable réseau astucieusement tissé autour des quatre volets. Ce ne sont pas seulement les personnages qui enfilent ce déguisement d'origine Kleistienne à tour de rôle, mais également les sujets abordés, comme cela est le cas de la littérature dans la citation ci-dessus. Ce motif établit le lien entre la thématique postmoderne voire hégélienne (puisque selon Kleist seuls des marionnettes et des hommes ayant atteint le savoir absolu disposent de grâce) et le discours littéraire inspiré par Lukàcs²⁷. À ce propos il faudrait également mentionner les miroirs et les anges quasiment omniprésents. Si l'auteur voit la nécessité d'emprunter le langage de Hegel, endroit réellement inexistant dans la réalité contemporaine, afin de pouvoir énoncer sa critique du réel, ce fait se reflète également dans un autre symbole emprunté, l'ange de l'histoire de Benjamin, qu'on retrouve chez Menasse évidemment tourné à l'envers tout comme la phénoménologie hégélienne²⁸. Dans les textes de Menasse l'ange historique de Benjamin est devenu l'ange de la posthistoire. Chez Benjamin c'était le progrès qui poussait l'ange, horrifié par la vue du désastre qu'il laissait derrière lui, vers l'idéal paradisiaque, la fin de l'histoire. Contrairement à son inspiration, l'ange de la posthistoire a son regard tourné vers l'avenir paradisiaque tout en étant irrésistiblement repoussé vers le passé, s'éloignant de plus en plus du but jamais atteint, un mouvement répété non seulement par les personnages trébuchant à travers les trois romans à la recherche d'une cohérence perdue, mais aussi par le roman même. Le motif angélique s'épaissit et se multiplie dans

chacun des romans pour devenir la force ultime sous les traits d'anges bibliques surdimensionnés dans le monde atavique de *Schubumkehr*. La densité de ce motif crée un caractère entièrement embrouillé quand mêmes les marionnettes s'habillent de la forme angélique (cf. SG, 48), créant un réseau de références suggérant d'innombrables faux et vrais rapports. Ce motif angélique fait lui aussi le rapprochement entre les volets de la trilogie, sa critique du réel et ses réflexions sur l'écriture – juste comme les miroirs multiples habilement accrochés à de nombreux endroits de l'ouvrage qui se lancent leurs reflets ainsi réfléchis de façon réitérée. Tous ces motifs et symboles foisonnants dans cet ouvrage servent évidemment à donner une forme narrative à ce dont la trilogie nous conte de l'impossibilité contemporaine : la totalité.

- 18 Si la postmodernité a rendu obsolète l'idée de la totalité, Menasse y oppose avec persévérance la diction hégélienne « le vrai est le tout »²⁹, comme il oppose une poétologie du roman total inspiré par Lukács à la nouvelle honorabilité littéraire d'un simple divertissement vidé de tout sens. La *Trilogie der Entgeisterung* s'avère être le résultat d'une réflexion sur l'histoire littéraire et réactualise un « réalisme abstrait ». C'est un credo littéraire qui reflète le monde idéal afin de percevoir le réel. Il insiste sur l'autonomie de l'art tout en tenant compte d'une nouvelle passion du divertissement : « Es sind Poetische Wälder – Gefallen findet, wer sie gefällt »³⁰.

NOTES

1. Cf. Peter Handke : *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, 1972.
2. Klaus Zeyringer : « Perspectives. Nouveaux aspects de la littérature autrichienne », in : *Europe*, 2001, n°866-867, p. 105. Cette stabilité apparente du champ littéraire en Autriche s'explique d'ailleurs par une histoire et une structure profondément divergentes de son pendant allemand. (Cf. Verena Holler : *Felder der Literatur. Eine literatursoziologische Studie am Beispiel von Robert Menasse*, Peter Lang, 2003, pp. 31-93.)
3. Günter Kaindlstorfer : « Auf der Suche nach der Qualität », in : *Format*, 18.1.1999.
4. Avec un retard considérable la tradition « antimoderne » était enfin privée de son pouvoir par l'opposition jointe d'une prolongation de la tradition de la critique du langage, le *Grazer Gruppe*, d'un côté et d'une littérature néoréaliste de l'autre. Alors que le premier mouvement esthétisant et favorisant des critères strictement littéraires et artistiques réussissait à s'imposer au prix d'une perte de lecteurs, le néoréalisme se définissait de plus en plus par sa fonction politique en négligeant toute innovation artistique. Concernant les débuts littéraires de Menasse et sa position cf. Holler, *op. cit.*, pp. 93-143.
5. Robert Menasse : *Sinnliche Gewißheit. Roman*, Suhrkamp, 1996. *Selige Zeiten, brüchige Welt. Roman*, Suhrkamp, 1994. (D'abord publié chez Residenz, 1991.) *Schubumkehr. Roman*, Residenz, 1995. (Réédité par Suhrkamp en 1997.) *Phänomenologie der Entgeisterung. Geschichte des verschwindenden Wissens*, Suhrkamp, 1995. Le premier volet, *Sinnliche Gewißheit*, parut en 1988 d'abord chez Rowohlt, mais dans une édition très différente de celle de Suhrkamp, qui fut, quasiment officiellement, déclarée le premier volet de la « trilogie en quatre volets ». Je cite donc ici d'après l'édition Suhrkamp. (Cf. *Sinnliche Gewißheit. Roman*, Rowohlt, 1988.) Sont traduits seulement deux romans : *La Pitoyable histoire de Leo Singer*, Verdier, 2000 et *Machine arrière*, Verdier, 2003, dans une

traduction de Christine Lecerf. Voici une raison probable pour laquelle cet auteur reste comparativement peu connu en France, malgré une œuvre romanesque et essayiste d'une ampleur remarquable, de très nombreux prix littéraires et une célébrité considérable dans les pays germanophones. Il existe également très peu d'articles sur Menasse en France. Aucun n'aborde toute la trilogie, fait qui amène à des résultats divergents de ceux présentés ici. (cf. par exemple : Fabrice Malkani : « Le modèle hégélien dans *Sinnliche Gewißheit* de Robert Menasse », in : *Germanica*, 2000, XXVI, pp. 145-161. Cet article se base d'ailleurs sur la première édition du roman.) Le cadre restreint de cet article ne me permet pas d'aborder son dernier roman *Vertreibung aus der Hölle*, Suhrkamp, 2001.

6. Cf. Hans Haider : « Engel der Geschichte », in : *Die Welt scheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses Trilogie der Entgeisterung*, hrsg. v. Dieter Stolz, Suhrkamp, 1997, p. 288.

7. Selon Hegel « la force » de la « vérité » de la certitude sensible, première étape de l'évolution de l'esprit, « se trouve [...] dans le Je, dans l'immédiateté de mon voir, entendre, et ainsi de suite ; le disparaître du maintenant et ici singuliers sur lesquels nous opinons se trouve retenu du fait que Je les tiens fermement. *Le maintenant est jour* parce que je le vois ; *l'ici un arbre* justement pour cette raison. Mais la certitude sensible, dans cette relation, fait en elle l'expérience de la même dialectique que dans ce qui précède. *Je, celui-ci*, vois l'arbre, et *affirme l'arbre comme l'ici* ; un *autre Je* pourtant voit la maison, et affirme [que] l'ici n'est pas un arbre, mais plutôt une maison. Les deux vérités ont la même authentification, à savoir l'immédiateté du voir et la sécurité et assertion des deux à propos de leur savoir ; mais l'une disparaît dans l'autre » (G. W. F. Hegel : *Phénoménologie de l'esprit*, traduit par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Gallimard, 1993, p. 152).

8. Ce montage de citations de Hegel caractérise tous les quatre volets de la trilogie. (Cf. Holler, *op. cit.*, pp. 168-196.)

9. « Er nahm ein Buch, das auf seinem Schreibtisch lag, hielt es knapp vor sein Gesicht und blies kräftig darauf, um zu sehen, ob Staub aufwirbelte. Kein Staub. Er schlug das Buch irgendwo auf. Der Satz *Dummheit, fuhr ich fort, sei ja nichts anderes als blinde Übereinstimmung mit dem äußeren Schein der Welt*, und schon wollte ich nicht mehr weiterlesen » (S, 18 et cf. SG, 174).

10. Robert Menasse : « Der Name der Rose ist Dr. Kurt Waldheim. Der erste postmoderne Bundespräsident », in : R.M. : *Die Sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist*, Sonderzahl, 1990, p. 173. Cf. également : Wolfgang Neuber : « Die seltsame Lust an falschen Zusammenhängen », in : *Die Welt scheint unverbesserlich, op. cit.*, p. 298.

11. Chaque théorème y subit une estimation différente : L'idée que l'histoire ait un sens et un but précis est déconstruit de manière ironique tandis que l'estimation du concept de la totalité reste ambivalent.

12. Ces mots lui servaient à décrire l'évolution hégélienne de l'éthicité à la culture. (Cf. Georg Lukàcs : *La Théorie du roman*. Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye. Éditions Denoël, 1968, pp. 19-30).

13. Cf. Holler, *op. cit.*, pp. 32-43.

14. « L'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie. La structure donnée de l'objet qui se résume à l'expression subjective du fait que la totalité objective de la vie aussi bien que sa relation aux sujets ne possèdent rien de spontanément harmonieux, en indique l'esprit : il faut que, dans cette forme s'incorporent toutes les failles et tous les abîmes que comporte la situation historique et qui ne peuvent ni ne doivent être recouvertes par des artifices de composition. Ainsi l'esprit fondamental du roman, celui qui en détermine la forme, s'objective comme psychologie des héros romanesques : ces héros sont toujours en quête. » (Lukàcs, *La Théorie du roman, op. cit.*, pp. 49 et 54). Ceci étant, comme je l'ai montré précédemment, une autre caractéristique de la trilogie.

15. Cf. Leopold Joachim Singer : « Phänomenologie der Entgeisterung. Geschichte des verschwindenden Wissens », in : *manuskripte*, 1991, n°111, pp. 91-110.
16. Cf. Lukàcs, *La théorie du roman*, op. cit., p. 54.
17. *Ibid.*, p. 75.
18. Cf. *ibid.*, pp. 77-78.
19. Cf. par exemple Ernst Grohotolsky : « Mit avanciertem Kunstanspruch erzählen », in : *Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten*, Droschl, 1995, p. 237 et Georg Lukàcs : *Die Eigenart des Ästhetischen. 1. Halbband*, in : G.L.: *Werke*, Bd. 11: *Ästhetik Teil I*, Luchterhand, 1963, pp. 26, 512, 514, 528, 529, 598-617, 719, 829 et 849-851.
20. Cf. *ibid.*, pp. 355-461 et 758 et Georg Lukàcs : *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, 1955, p. 21.
21. « Nichts von dem, was ich geschrieben habe, ist 'wahr'. Es ist eine Montage, ein System von literarischen Paraphrasen und Zitaten. Und doch drücken sie, was den Zustand des allgemeinen Bewußtseins betrifft, unsere Zeit aus. Wenn also auch nicht 'wahr' ist, was ich geschrieben habe, so ist es doch die Wahrheit, daß es so ist. » Robert Menasse : « Aus dem Arbeitsjournal 1987 zur *Sinnlichen Gewißheit* », in : *Die Welt scheint unverbesserlich*, op. cit., p. 342.
22. Cf. Lukàcs : *Ästhetik*, op. cit., pp. 364-366 et 708-712.
23. Cf. Gérard Rault : « Leben wir im Jahrzehnt der Simulation? Neue Informationstechnologien und sozialer Wandel », in : *'Postmoderne' oder der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, hrsg. v. Peter Kemper, Fischer, 1988, pp. 171sq.
24. Pour plus de détails cf. Holler, op. cit., pp. 196-237.
25. Cf. Lukàcs, *La théorie du roman*, op. cit., pp. 47, 77, 96, 103, 106-107, 123-129, 136-137. Thomas Mann y est seulement mentionné dans l'avant-propos de 1962, comme d'ailleurs aussi Proust, autre source citée par Menasse (cf. *ibid.*, pp. 9 et 15).
26. Pour une étude plus détaillée et complète sur ce sujet cf. Holler, op. cit., pp. 227-237.
27. Cf. par exemple SG, 43, 45, 48-50, 80, 202, 307-308, SZBW, 157 etc. et Heinrich v. Kleist : « Über das Marionettentheater », in : H.v.K.: *Sämtliche Werke und Briefe. Bd 3 : Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, p. 563.
28. Cf. Walter Benjamin : « Über den Begriff der Geschichte », in : W.B.: *Gesammelte Schriften. BD I/2*, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991, pp. 697-698 et SG, 209, 230sq. Le motif du monde renversé se retrouve partout dans la trilogie laissant des traces même sur un plan linguistique. Cf. par exemple SG, 7 : « Draußen im Garten strichen die Palmenblätter sanft scharrend über den Wind, wie die langen Fingernägel einer Frau über ein bügelfreies Hemd ».
29. Hegel, op. cit., p. 83.
30. Robert Menasse : « Geschichte war der größte historische Irrtum. Rede zur Eröffnung der 47. Frankfurter Buchmesse 1995 », in : R.M.: *Hysterien und andere historische Irrtümer*, Sonderzahl, 1996, p. 36.

RÉSUMÉS

Depuis les années 90 on voit clairement se profiler dans la littérature germanophone une volonté de s'opposer à l'ancienne avant-garde devenue canon littéraire et de dépasser l'esthétique adornienne par un retour à la narration. Lors des débats sur la « Neue Deutsche Lesbarkeit », les conteurs, les narrateurs aux ambitions artistiques, l'avant-garde consacrée, tous, se disputaient la légitimité littéraire. L'un des programmes littéraires les plus convaincants du moment, et qui a

fait autorité à l'encontre de plus d'un adepte de la « Neue Deutsche Lesbarkeit » est celui de Robert Menasse. Sa « trilogie en quatre volets », *Die Trilogie der Entgeisterung*, réactualise un « réalisme hermétique » inspiré par Georg Lukács et s'avère être le résultat d'une réflexion sur l'histoire littéraire. Il s'oppose autant à la nouvelle honorabilité littéraire d'un simple divertissement vide de sens qu'au réalisme naïf et au formalisme de l'avant-garde. C'est un credo littéraire qui insiste sur la narration du monde contemporain, sans jamais renoncer aux exigences littéraires et à l'autonomie de l'art.

In den 90er Jahren meldete sich im deutschen Sprachraum immer deutlicher eine junge Literatur jenseits der Adornoschen Ästhetik zu Wort, der es darum zu tun war, sich gegen die längst kanonisierte Avantgarde durchzusetzen. Zum Ausdruck kam dies beispielsweise in den Debatten rund um die « Neue Deutsche Lesbarkeit »: Geschichten-Erzähler, Narratoren mit Kunstanspruch und konsekrierte Avantgarde rangen in jenen Jahren um die literarische Legitimität. Eines der überzeugendsten literarischen Programme jener Jahre, dem dann im Gegensatz zu so manchem Vertreter der « Neuen Deutschen Lesbarkeit » auch tatsächlich der Durchbruch gelang, ist jenes von Robert Menasse. Seine vierbändige *Trilogie der Entgeisterung* reaktiviert einen an Lukács geschulden « hermetischen Realismus » und gibt sich als Resultat einer bewußten Auseinandersetzung mit der Geschichte des literarischen Feldes, die einem sinnentleerten postmodernen Unterhaltungsanspruch ebenso eine Absage erteilt wie einem abbildenden Realismus und einem avantgardistischen Formalismus. Das literarische Credo Menasses insistiert auf der Erzählbarkeit der zeitgenössischen Welt, formuliert jedoch zugleich einen expliziten Kunstanspruch und beharrt auf dem Autonomiestatus der Literatur.

INDEX

Mots-clés : Neue Deutsche Lesbarkeit, réalisme hermétique

oeuvre traitée Die Trilogie der Entgeisterung, Sinnliche Gewißheit, Selige Zeitenbrüchige Welt, La pitoyable histoire de Leo Singer, Schubumkehr, Machine arrière

AUTEURS

VERENA HOLLER

Université de Paris X