Germanica

26 | 2000

Philosophie et littérature dans les pays de langue
allemande au xxe siècle

Le modèle hégélien dans *Sinnliche Gewißheit* de Robert Menasse

Das Hegelsche Modell in Robert Menasses Sinnliche Gewißheit

Fabrice Malkani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2418>

DOI : 10.4000/germanica.2418

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2000

Pagination : 145-161

ISBN : 9782913857032

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Fabrice Malkani, « Le modèle hégélien dans *Sinnliche Gewißheit* de Robert Menasse », *Germanica* [En ligne], 26 | 2000, mis en ligne le 11 mars 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2418> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2418>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Le modèle hégélien dans *Sinnliche Gewißheit* de Robert Menasse

Das Hegelsche Modell in Robert Menasses Sinnliche Gewißheit

Fabrice Malkani

- 1 *Sinnliche Gewißheit. Roman*¹ : en juxtaposant ainsi le titre du premier chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel (« La certitude sensible ») et une dénomination littéraire remise en cause au moins depuis le début du XX^e siècle, Robert Menasse inscrit son texte, paru en 1988, au cœur d'une double problématique, philosophique et littéraire : que peut signifier pour le lecteur de la fin du XX^e siècle la philosophie de Hegel ? Quelle fonction peut encore remplir le genre romanesque, dont le tournant du siècle dernier nous avait annoncé la mort ?
- 2 Un tel ouvrage, qui se situe à la croisée des discours, montrant comment l'œuvre littéraire intègre des schèmes philosophiques, me paraît illustrer de manière exemplaire la façon dont des transferts s'opèrent d'un système philosophique à une œuvre de fiction. La double perspective qui s'ouvre est dès lors extrêmement féconde pour l'histoire des idées : d'une part, l'évocation de la pensée de Hegel dans *Sinnliche Gewißheit* nous renseigne sur l'épistémè du XX^e siècle et atteste la résistance à l'usure des schémas sur lesquels se fonde la philosophie hégélienne ; d'autre part, la réflexion constante sur l'écriture, au sein de la narration même, inscrit ce roman dans une esthétique de la (post-)post-modernité. Cette présentation successive des deux moments, celui du « modèle » hégélien et celui de la « théorie » du roman, ne doit pas faire conclure à leur non-concomitance. Ils manifestent au contraire le lien indissoluble entre philosophie et littérature, qui renvoient l'une et l'autre à une vision du monde, à une conception de la vie. Aussi l'interrogation centrale de l'œuvre porte-t-elle en dernière instance sur la fonction de l'art et de la représentation.
- 3 Robert Menasse (né en 1954) est encore peu connu en France, malgré le succès de ses ouvrages dans les pays de langue allemande, et en dépit d'une œuvre déjà abondante². Outre deux essais remarquables sur la littérature et l'identité autrichienne (*Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist*, Vienne, Sonderzahl, 1990 ; *Das Land ohne Eigenschaften. Essays zur österreichischen Identität*, Vienne,

Sonderzahl, 1993), il a publié, entre autres, deux romans (*Selige Zeiten, brüchige Welt*, Vienne, Residenz, 1991 ; *Schubumkehr*, Vienne, Residenz, 1995) qui font suite à *Sinnliche Gewißheit* et forment avec ce texte un ensemble dit Trilogie der Entgeisterung (titre de la dernière réédition chez Suhrkamp en 1997). Sa double activité d'essayiste et de romancier fait de Menasse une personnalité intellectuelle autrichienne de premier plan. Gageons qu'il se trouvera très prochainement un éditeur français pour publier la traduction de ses textes et contribuer ainsi à rattraper un retard regrettable dans la réception de son œuvre en France.

- 4 Lire le premier roman de Robert Menasse, *Sinnliche Gewißheit* (*Certitude sensible* – mais aussi sensuelle), c'est participer à une double interrogation, philosophique et littéraire, c'est suivre une double quête, celle du sens de la pensée et celle du sens de l'écriture romanesque. En reprenant le titre choisi par Hegel pour le premier chapitre de sa *Phénoménologie de l'esprit*, qui se voulait, en tant que narration de la marche de la raison et de l'émancipation de l'esprit comme signification de l'histoire, un véritable roman de la philosophie, ou encore, comme le notent ses exégètes, une « odyssée de l'esprit »³, Menasse semble vouloir poursuivre et accomplir le projet hégélien, en lui donnant la forme littéraire que seul un écrivain – et non un philosophe – peut produire. Non pas qu'il soit nécessaire d'avoir lu (et/ou compris) Hegel pour lire Menasse : le succès du roman est dû à la superposition des strates qui en permet une lecture exotérique et une lecture ésotérique ; mais c'est cette dernière qui m'intéresse ici, dans la mesure où nous avons affaire à un cas exemplaire de présence de l'histoire des idées dans le corps littéraire, la « Certitude sensible » permettant de toucher la chair du roman qui se construit en tant qu'incarnation de l'esprit, jouant avec virtuosité de la palette du savoir de l'auteur.
- 5 De même que le titre reprend, en le détournant, un titre célèbre, l'incipit se compose d'une reprise à la forme négative des incipits célèbres de trois romans de la littérature européenne :
 Ici, ce n'est pas Einfried, le sanatorium.
 Mon père n'était pas un négociant.
 Depuis longtemps je ne me suis plus couché de bonne heure⁴.
- 6 Sont convoqués, dans l'ordre, l'Allemand Thomas Mann, l'Autrichien Adalbert Stifter et le Français Marcel Proust. *Tristan*, *Der Nachsommer*, *La Recherche du temps perdu* constituent donc, en quelque sorte, le référent narratif d'un texte rapidement déconcertant, qui mêle au récit souvent prosaïque – et largement autobiographique – d'un lecteur autrichien en poste à l'Université de São Paulo le schème philosophique de l'opposition de l'être et du non-être (du moi et du non-moi, de l'objet et de sa négation). C'est en ce sens que l'on peut comprendre le titre et le triple incipit : l'enjeu d'une pensée philosophique, à la fin du xx^e siècle, se situe dans son positionnement par rapport à Hegel ; en même temps, l'écriture de cette pensée philosophique se fait par le biais du roman, genre qui autorise le dédoublement du narrateur, la multiplicité des points de vue narratifs, le jeu constant sur le sens et la signification ultime. Présenter comme autant de jalons les phrases de grands romanciers du xx^e siècle, en posant simultanément leur négation, c'est faire intervenir dans l'acte de création littéraire l'expression d'une conscience aiguë du statut d'épigone de tout écrivain et la volonté délibérée d'user de la philosophie de la modernité comme d'un outil de création littéraire tout en utilisant la forme du roman, le genre narratif, pour démontrer la pertinence – ou l'inanité – d'un modèle philosophique.

- 7 Je me propose donc, dans le cadre de cet article, d'étudier le rôle, structurant et déstructurant, de ce que j'appellerai le « modèle hégélien ». Mais dans la mesure où la place impartie m'impose de me limiter à l'étude du premier roman de Menasse, il ne peut s'agir ici que de prolégomènes à une analyse d'ensemble de la *Trilogie der Entgeisterung* et du traité *Phänomenologie der Entgeisterung* (1995)⁵.
- 8 Rappelons tout d'abord ce qu'est au juste la Certitude sensible dans la *Phénoménologie de l'esprit*, ouvrage de jeunesse de Hegel. Il s'agit, dans cette succession de figures qui mène jusqu'au Savoir absolu – point ultime du développement de l'esprit –, du premier moment de l'histoire de la conscience (ou, comme l'écrit Hegel, de la « science de l'expérience de la conscience »⁶), celui de la conscience immédiate : « savoir immédiat, savoir de l'immédiat ou de l'étant »⁷. Transposé sur le plan narratif, ce concept correspond à la situation du héros de tout roman d'éducation ou de formation, tout d'abord fruste et ignorant, sans notion du passé ni de l'avenir, qui ne s'est pas encore donné d'objet et ne s'est pas affronté à la négativité. La Certitude sensible n'a pas d'histoire préalable, et le passage d'une figure (ou d'une « station ») à une autre se fait par le moyen de la négativité (la négation de l'affirmation première – *Aufhebung*, négation/conservation – conduisant à l'étape suivante), selon une démarche dialectique qui mène de la Certitude sensible au Savoir absolu⁸.
- 9 Le roman de Menasse, quant à lui, peut se lire comme un roman d'initiation, raconté à la première personne : initiation à la vie d'un jeune assistant autrichien à la Faculté de São Paulo, initiation amoureuse au travers de ses rencontres multiples avec différentes femmes qui apparaissent comme autant de facettes de l'éternel féminin (Judith, Yuki, Beatriz, Monika, Vera), initiation à la philosophie grâce à sa rencontre avec les personnages énigmatiques de Judith Katz et du « professeur » Leo Singer, initiation aux paradis artificiels (marijuana, cocaïne) comme moyen d'exalter l'intellect, mais aussi de détruire la personnalité. Journal intime, il décrit la quête du sens de l'existence d'un jeune homme idéaliste au regard critique – le narrateur – et la vie au Brésil d'une petite communauté autrichienne. Mais il est aussi une réflexion sur l'écriture : le narrateur, qui, de façon éloquente, se prénomme Roman, mène une existence qui lui paraît dérisoire parce qu'il ne peut réunir en une totalité les pièces éparses du « puzzle » que forment ses impressions⁹ et parce qu'il ne peut écrire l'histoire qu'il se propose d'emblée de raconter. Sous le triple patronage de Thomas Mann, de Stifter et de Proust, dont – de façon hégélienne – il pose le modèle comme négation, le narrateur, Roman Gilanian, tente de définir ce que peut être l'écriture d'un roman, c'est-à-dire l'écriture de soi-même, comme il le souligne dans l'expression à double sens : « Ich bin der Roman » (p. 169). Mais ni la narration, ni l'identité ne peuvent plus être le tout achevé et harmonieux dont les trois textes évoqués par le triple incipit apparaissent comme la réalisation exemplaire. L'impossibilité d'écrire, la perception du monde et de l'identité propre comme une collection de fragments ou une succession de moments renvoient à d'autres écrivains autrichiens : on songe à Hofmannsthal (*Ein Brief*), Rilke (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*). Cette réflexion sur l'écriture est présente de manière explicite et implicite : le langage et les procédés narratifs dont usent les différents protagonistes sont autant de mises en abyme du cadre même du récit. Ce sont des histoires à l'intérieur de l'histoire d'un narrateur qui nous fait part de son incapacité à raconter une histoire, mais qui se prend aussi pour le lecteur de l'histoire qu'il est en train de vivre (« Le moi des événements que j'ai vécus semble appartenir à un auteur dont je ne suis que le lecteur »¹⁰). Le lieu

principal de l'action, le Bar Esperança, travesti en son contraire par les habitués du lieu, qui l'appellent, en un jeu de mots difficilement traduisible, « Bar jeder Hoffnung », abrite un faux miroir, une peinture qui fige le reflet idéal du bar vide, alimentant de nombreuses discussions sur le leurre et sur la nature véritable de l'œuvre d'art. C'est aussi le lieu décalé du savoir par rapport à l'université où enseigne le narrateur : « À l'université, j'entendais des formules creuses, et au bar des discussions universitaires »¹¹. Le personnage de Leo Singer, appelé « professeur » en raison de son éloquence, se propose depuis toujours d'écrire un complément à la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, mais il en parle sans jamais rien réaliser ; Oswald, le patron du bar, est en fait un peintre qui ne peint plus ; Judith, qui seule écrit vraiment, mais en recopiant ce que les autres ont dit pour le mettre en rapport avec un modèle d'anti-roman, le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, se suicide, comme s'il fallait choisir entre vivre et écrire, entre la vie et le récit. Le lecteur assiste ainsi à l'élaboration de l'écriture, faite d'emprunts et de citations – l'intertextualité joue un rôle essentiel –, le narrateur apparaissant tour à tour, au travers de réécritures parodiques de mythes littéraires, comme un Don Juan, un Faust (tandis que le « professeur » Singer est comparé à Méphistophélès, rôle que tient aussi le personnage de Norbert, l'ami du narrateur, toujours pressé et qui l'entraîne dans la débauche, double trivial et superficiel de Roman), mais aussi comme un Werther et, d'une certaine manière, comme un anti-Wilhelm Meister. C'est d'ailleurs là l'idée qui déclenche le processus d'écriture chez le narrateur, qui se propose d'écrire un « roman de formation à l'envers » (« Rückentwicklungsroman », p. 207) : on comprend à la fin du livre que Roman écrit ce roman lorsqu'il est arrivé au terme de l'histoire qu'il raconte, remontant à l'origine du récit, selon le trajet à rebours que lui propose Leo Singer en l'incitant à considérer la *Certitude sensible* comme l'aboutissement du *Savoir absolu*. L'achèvement de ce texte se présente donc comme la négation de la négation qui l'ouvrait.

- 10 Dans la structure du récit et l'économie de la narration, le schéma hégélien se manifeste en effet par la nécessité du passage par la négation : de même que la progression de l'esprit se fait d'étape en étape au prix de la négation de l'étape précédente, de même le point de départ de la narration est pure négation : « Je voulais raconter une histoire importante et intéressante, c'est-à-dire : rien »¹². Le recours à la forme négative peut être l'expression du doute nécessaire pour parvenir à la certitude ou devenir un procédé d'écriture, comme c'est le cas dès le début du roman, où, nous l'avons vu, le narrateur se définit par opposition à des modèles littéraires et où le texte est posé comme la négation d'autres textes. Car ce qui est indiqué « ici » *n'est pas*, dans la mesure où cela a déjà été : Hegel développe cette idée dans la *Phénoménologie de l'esprit* :

On nous montre le *maintenant*, ce *maintenant-ci*. *Maintenant* ; il a déjà cessé d'être quand on le montre ; le *maintenant* qui est, est un autre que celui qui est montré, et nous voyons que le *maintenant* est justement ceci, de n'être déjà plus quand il est. Le *maintenant* comme il nous est montré est un passé, et c'est là sa vérité ; il n'a pas la vérité de l'être. Donc il est pourtant vrai qu'il a été. Mais ce qui a été, ce qui est passé, n'est en fait *aucunement essence*, il *n'est pas*, et c'était à l'être que nous avions affaire¹³.

- 11 C'est précisément ce savoir du non-savoir qu'il faut atteindre pour permettre à l'esprit de progresser, comme l'indique Leo Singer en réponse au personnage de Simmel (dont le patronyme, notons-le au passage, évoque un autre philosophe) :

« Je sais seulement que je ne comprends pas ce que vous voulez dire par là... » « Eh bien, mon ami, vous savez donc tout ce qui est nécessaire pour ne pas comprendre

le monde. Et cette non-compréhension est, comme vous ne le savez pas, une forme spécifique de la conscience du savoir, qui vous permet de comprendre effectivement le monde¹⁴. »

- 12 De même, l'appellation du lieu principal de l'action est une dénomination négative – « Bar jeder Hoffnung » –, qui semble vouloir nier le « principe espérance » de Ernst Bloch, autre philosophe encore, auquel seule renvoie une allusion humoristique concernant une femme avec qui le narrateur passe une nuit : « Son évocation pathétique de l'espérance, par exemple, comme si elle eût été faite d'une côte de Bloch [...] »¹⁵.

- 13 Ces évocations fugitives de philosophes me conduisent à commenter celle de Lukács, dont la *Théorie du roman* (publiée en 1920, rééditée en 1962) semble avoir nourri la réflexion de l'auteur, qui propose ici, je l'ai dit, sa propre théorie du roman. Une remarque du personnage de Judith, dès le début du texte, est une allusion explicite à l'ouvrage de Lukács. Elle déclare en effet :

« Racontez donc ! Puis j'en raconterai une, et après ce sera à lui », dit-elle en me prenant par la taille, « et ensuite à chacun de ceux qui sont ici ; dehors, la peste fait rage, et nous devons nous raconter des histoires, c'est un *Décameron* "live", jusqu'à ce que le danger soit conjuré et que nous soyons entrés dans l'histoire de la littérature¹⁶ ».

- 14 Or Lukács écrivait, dans son avant-propos pour la réédition de 1962 de sa *Théorie du roman* :

À l'origine, je pensais en tirer une suite de dialogues : un groupe de jeunes gens auraient essayé d'échapper à la psychose ambiante de guerre, comme les narrateurs de nouvelles dans le *Décameron* tentent d'échapper à la peste¹⁷.

- 15 Ce qui me paraît particulièrement intéressant dans cet avant-propos, c'est que l'auteur s'y présente comme « devenu hégélien » (p. 9) et qu'il déclare : « Autant que je sache, la *Théorie du Roman* est la première œuvre – parmi celles qui relèvent de la science de l'esprit – qui ait concrètement appliqué les résultats de la philosophie hégélienne à des problèmes esthétiques » (p. 10). Pourtant, l'auteur pense avoir inversé la perspective hégélienne :

[...] chez Hegel lui-même, le résultat est simplement de rendre l'art problématique [...] Apparemment analogue, la conception que soutient la *Théorie du Roman* est tout opposée : ici la problématique de la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué. C'est pourquoi le caractère « prosaïque » de la vie n'est qu'un symptôme, entre beaucoup, du fait que dorénavant la réalité ne fournit plus à l'art qu'un terrain défavorable, en sorte que le problème central pour la forme romanesque est que l'art doit en finir avec les formes totales et closes qui naissent d'une totalité d'être en soi achevée, avec tout univers de formes en soi immanentes et parfaites. (p. 12)

- 16 Menasse parvient à une conclusion semblable en retournant au texte même de Hegel, ce qui semble signifier que Lukács n'apporte rien de neuf au plan théorique, par exemple lorsqu'il écrit : « Aussi bien, le caractère achevé de ces formes épiques reste toujours subjectif ; l'écrivain situe un fragment de vie dans un monde ambiant qui l'isole de la totalité et le met en relief » (p. 43). C'est sans doute pour cette raison que le narrateur baptise Lukács le perroquet qu'il offre à Vera, tout en étant acculé lui-même à la pure répétition et à l'impossibilité de dire autre chose que le nom devenant ainsi sa propre signification :

« [...] il s'appelle Lukács »/ Elle ne comprit pas aussitôt son nom, et je dus le répéter./ « Lukács ? Pourquoi s'appelle-t-il Lukács ? »/ Si elle ne comprenait pas

pourquoi, je ne pouvais pas le lui expliquer./ « C'est son nom, voilà tout ! », répondis-je¹⁸.

- 17 Il convient d'ajouter que la définition du roman par Lukács ne correspond en rien à la conclusion à laquelle parvient le narrateur de *Sinnliche Gewißheit*. Lukács écrit : « Le roman est la forme de l'aventure, celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité ; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence. » (p. 85)
- 18 Dans *Sinnliche Gewißheit*, c'est le néant qui est le point de départ de tout récit, de toute histoire : « Ce n'est rien et doit nécessairement devenir quelque chose. Rien est l'avant-propos de toute histoire qui mérite aujourd'hui d'être écrite »¹⁹. Poussée à l'extrême, cette logique hégélienne conduit à souhaiter le néant, car lui seul est accomplissement : « Je réfléchis à ce que je devais souhaiter. Rien (ne) me vint à l'esprit. Aussi est-ce là ce que je souhaitai ! À savoir : rien qui ait besoin d'être accompli, l'accomplissement même. Et n'en fût-ce que le pressentiment »²⁰. Le point de départ est aussi le point d'aboutissement, et c'est pourquoi le roman se termine par le mot « rien »²¹. La réalité échappe à la narration, dans la mesure où elle n'est plus au moment où elle est dite. Cette réflexion sur l'écriture est présente chez Hegel dès le début de la *Phénoménologie de l'esprit* : écrite, la vérité est conservée ; elle devient un non-étant²². C'est pourquoi la vie « n'écrit pas », comme le signale Leo Singer : « la vie est analphabète, je n'ai encore jamais vu la vie écrire, et toutes les tentatives de la philosophie pour enseigner à la vie à lire et à écrire ont échoué »²³.
- 19 Le narrateur, chez Menasse, doit donc exacerber l'effet de réel en tentant d'ajuster l'écriture aux activités les plus immédiates, voire aux besoins les plus primaires : « Que fais-je ? Je suis allongé. Non, je me lève. Non, je marche. Je vais aux toilettes : je vais aux toilettes »²⁴. Dans cette tentative de dire le réel, l'activité, saisie au moment où elle se produit, ne se définit que par tautologie. En même temps, il est nécessaire de tout remettre sans cesse en cause, de nier sans cesse ce qui vient d'être dit, pour progresser et suivre la marche du temps. À l'inverse de Faust, le personnage de Norbert s'exclame : « Si quelque chose est beau, ne t'arrête pas ! »²⁵.
- 20 De fait, la vie n'acquiert de cohérence que par la médiation de l'écriture, ce que manifeste aussi l'utilisation du prétérit, par opposition au présent. Seul le récit de son histoire lui donne un sens :

Mes petites impressions banales se désagrégeaient comme les pièces d'un puzzle. Je créai alors un contexte auquel j'étais exercé : le contexte narratif. Je m'imaginai simplement que je racontais tout ce qui était là et tout ce qui se passait, et ainsi le langage transforma la multiplicité et la diversité des couleurs, des bruits, des sensations et des associations en une unité [...]»²⁶.
- 21 La pensée « narrative » donne une signification à l'expérience. C'est la mise en relation, par la narration, d'êtres et d'objets divers, qui fait de ces fragments une unité : « Et ensuite on pense tout simplement, de manière narrative : "Nous étions assis autour d'une table", et soudain la table est une unité²⁷ ». Mais cette unité n'est pas la vérité. Car la vérité de chaque expérience n'est qu'une vérité singulière. La notion de Certitude sensible permet de relativiser la valeur du moment vécu, ce qui conduit le narrateur à se voir lui-même de l'extérieur en changeant de perspective, selon l'exemple de l'arbre et de la maison que donne Hegel²⁸. Dès lors, le schème de la négation, considéré comme nécessaire à toute évolution de l'esprit, implique la contradiction dans toute discussion. L'absence de contradiction devient suspecte²⁹ puisqu'elle efface la multiplicité des

points de vue et, contraire aux impératifs de la raison, fait le lit de l'irrationnel, s'opposant donc à la progression de l'esprit³⁰.

- 22 Un épisode du roman évoque le cas d'une jeune femme, amie de Judith, qui veut atteindre au Savoir absolu et fait grand usage de cocaïne. Son évolution devient régression : elle rajeunit pour finalement redevenir enfant, perdant jusqu'à la notion du langage articulé, rejoignant ainsi, par ce processus régressif, le stade de la *Certitude sensible* (p. 146). Ce cas illustre la théorie de Leo Singer sur une lecture inversée de Hegel³¹, à laquelle fait d'ailleurs écho le vœu déjà ancien du narrateur d'écrire un roman sur la régression, un « roman de formation à l'envers »³². Il me semble qu'en fait, la manière dont ce roman est envisagé correspond à un « désapprendre » qui s'apparente finalement au mouvement de l'esprit dans la *Phénoménologie* de Hegel. Car, même si Marx est appelé à la rescousse³³, c'est bien le projet hégélien que de retourner, une fois parvenu à la VIII^e station – celle du Savoir absolu – au point de départ, c'est-à-dire à la *Certitude sensible* :

En effet l'esprit qui se sait soi-même, justement parce qu'il saisit son concept, est l'égalité immédiate avec soi-même, et cette égalité est dans sa différence la certitude de l'immédiat, ou la conscience sensible, – le commencement dont nous sommes partis [...] ³⁴

- 23 Certes, Leo Singer semble découvrir une perspective nouvelle, dans le domaine « conceptuel », en énonçant le projet d'écrire un traité philosophique qui serait le reflet inversé de la *Phénoménologie* de l'esprit : « Je vais écrire une *Phénoménologie de la disparition de l'esprit* », s'écrie-t-il³⁵. Le narrateur, Roman, se propose de suivre une démarche semblable dans le domaine « esthétique ». Il s'agit cependant d'un retour à Hegel, ni plus ni moins. Pierre-Jean Labarrière commente le passage du texte hégélien consacré au Savoir absolu comme suit :

... il ne faudra point lire en cela quelque régression insensée vers une étape dès longtemps dépassée, mais l'éveil à l'évidence de ce que le « présent » de la certitude sensible porte effectivement en lui toute vérité ; en ce sens, il nous faut dire que nous ne quitterons jamais le terrain de cette première figure, et que le procès total qui s'engage n'a d'autre signification que de nous faire descendre dans la profondeur d'effectivité de ce qui est déjà totalement donné là : car « rien ne se trouve su qui n'est dans l'*expérience* », dans la mesure où « l'*expérience* est justement ceci que le contenu – et il est l'Esprit – est *en soi*, substance et donc *objet* de la *conscience* », et où ce mouvement est « le cercle retournant dans soi, qui présuppose son commencement et ne l'atteint que dans la fin. » ³⁶

- 24 Toute l'architecture du roman repose sur ce constat : le Savoir absolu n'existe que par la *Certitude sensible*, qui est à la fois le point de départ et le point d'arrivée du processus de l'expérience de la conscience. Il s'agit de surmonter le réel en l'annulant tout en le conservant : c'est le sens du verbe *aufheben* dans la terminologie hégélienne. Cette démarche correspond très exactement à l'activité d'écrire pour le narrateur : « [...] ich hob mich selbst auf, indem ich das alles aufschrieb, aufschreiben aufheben, es ist alles eins » (p. 310). Et de même que pour Hegel l'histoire n'a pas de fin, en raison précisément de cette circularité dialectique qui ramène, après la réalisation du Savoir absolu, à la simple *Certitude sensible*, l'histoire que raconte le livre ne saurait trouver un achèvement, ainsi que l'indique l'une des toutes dernières phrases du texte : « Mais tout n'a pas encore été raconté »³⁷ – d'autant que l'étude rapprochée du langage de la narration ne livre pas d'autre sens qu'une série de lettres, comme le suggèrent les derniers mots du roman : « Sonst nichts./ S-o-n-s-t-n-i-c-h-t-s. »

- 25 C'est donc le modèle, Hegel, et non l'un de ses épigones, qui fournit une réponse ; de même le modèle narratif est antérieur aux auteurs cités dans l'ouverture du roman : c'est *Tristram Shandy*³⁸ de Laurence Sterne (1713-1768), « prototype de toute cette peine perdue »³⁹. Menasse renouvelle ainsi un geste de rupture, de remise en cause du canon du roman, qui fut celui de certains Romantiques allemands et de Heinrich Heine se référant précisément à *Tristram Shandy*. Contre l'illusion du déroulement logique du roman, il importe de permettre, dans le récit même, un mouvement vers l'avant ou vers l'arrière, une progression ou une régression. Le narrateur en tant que sujet doit dès lors s'effacer (« ich hob mich selbst auf, indem ich das alles aufschrieb », p. 310), permettant l'émancipation du lecteur.
- 26 Située à peu près au milieu du roman (p. 181), une citation textuelle de la *Phénoménologie de l'esprit* donne une clé d'interprétation qui met en relation la philosophie hégélienne et la volonté d'écrire une histoire :
- Il est clair que la dialectique de la certitude sensible n'est rien d'autre que la simple histoire du mouvement de cette certitude ou de son expérience, et il est clair que la certitude sensible elle-même n'est rien d'autre que cette histoire seulement⁴⁰.
- 27 Le texte même de Hegel est ainsi un élément constitutif de la narration, non seulement dans la mesure où il apparaît comme une sorte de double du narrateur, de miroir en lequel le narrateur se retrouve, mais aussi parce qu'il justifie l'écriture du texte qui devient cette histoire du mouvement ou de l'expérience de la Certitude sensible. Mais Hegel écrit plus loin :
- Ils visent ce morceau de papier sur lequel j'écris *ceci*, ou plutôt je l'ai déjà écrit ; mais ce qu'ils visent ils ne le disent pas. Si d'une façon effectivement réelle ils voulaient *dire* ce morceau de papier, qu'ils visent, et s'ils voulaient proprement le *dire*, alors ce serait là une chose impossible parce que le *ceci* sensible qui est visé est *inaccessible* au langage qui appartient à la conscience, à l'universel en soi⁴¹.
- 28 C'est tout l'enjeu de l'écriture littéraire que de s'affronter à cette aporie fondamentale de la non-concordance entre l'expérience sensible et le langage. Ainsi *Tristram Shandy*, dans le récit de Sterne, est en proie à cette irréductible solitude de celui qui voudrait faire partager ses « opinions ».
- 29 Le rôle que joue le texte de la *Phénoménologie*, le livre en tant qu'objet matériel, est à cet égard riche d'enseignements : lorsque le narrateur prononce dans le bar la phrase qu'il a notée dans son journal peu avant, et qui reprend une idée maîtresse de l'ouvrage de Hegel (« Tous les éléments concrets, particuliers, que je vois, ne sont qu'un prétexte à un savoir général de moi-même »)⁴², il éveille l'intérêt du « professeur » qui lui demande si l'œuvre de Hegel lui est familière. La réponse du narrateur est édifiante : étudiant, il avait lu Hegel, et notamment, durant un certain temps, la *Phénoménologie de l'esprit*, qu'il a d'ailleurs – le fait vaut d'être noté – apportée avec lui au Brésil (p. 72). Mais il y a plus : l'ouvrage, un exemplaire usé qui date du temps de ses études, a été lu et relu par le narrateur, à tel point que les pages s'en détachent⁴³. C'est donc le livre disloqué de Hegel qui est à l'origine du récit fragmenté de *Roman*. D'ailleurs, si le roman reflète, par un procédé spéculaire ou de mise en abyme, la théorie hégélienne, le narrateur se replonge dans le texte hégélien comme en un miroir :
- J'avais devant moi la *Phénoménologie* de Hegel, que je voulais relire, suivant le conseil du professeur Singer. Je lisais, mais seulement les phrases qui avaient déjà été soulignées par moi ; en vérité je ne lisais pas Hegel, mais moi-même – et je ne lisais pas, j'apprenais par cœur⁴⁴.

- 30 C'est de ce jeu de reflet à double sens que se nourrissent la trame narrative et la réflexion théorique du roman. Le parallélisme entre le texte de Hegel et l'écriture même du roman font de cette œuvre une expérience au sens propre du terme, une œuvre expérimentale.
- 31 Le motif du miroir prolonge la réflexion sur la nature de l'œuvre d'art et la fonction de la représentation. Le faux miroir du Bar Esperança, ce tableau peint en trompe-l'œil, exerce au départ une « action régulatrice » (« regulative Wirkung », p. 10) sur le bar, et les Autrichiens sont particulièrement troublés lorsqu'il y a dissonance entre la pièce et la peinture de son reflet : prenant valeur d'icône, le faux miroir institue un *ordo* auquel se soumettent ceux qui remettent soigneusement leur chaise à sa place initiale. Mais il est troublant de ne pas y trouver son propre reflet, et c'est en cela que le faux miroir, évacuant le corps, fait appel à l'esprit :
- Devant cette image, on a l'impression d'être soi-même une sorte de vampire, un esprit : on se trouve devant lui et l'on n'a pas de reflet. Ce que l'image reflète, ce n'est donc pour ainsi dire que la condition matérielle nécessaire à une vie spirituelle⁴⁵.
- 32 Pour Leo Singer, il s'agit d'une manière de réaliser à la fois l'image et la négation de l'image, ce qui réunit deux attitudes contradictoires de la civilisation occidentale, d'une part la nécessité de tout représenter sous forme d'image, d'autre part le commandement biblique : « tu ne feras point d'image »⁴⁶.
- 33 Oswald, le propriétaire du bar, raconte plus loin l'histoire de deux frères rivalisant en peinture (p. 138-145). L'un des deux pensait surpasser l'autre en se livrant à la photographie, qui rend plus fidèlement compte de la réalité que ne peut le faire la peinture. Mais c'est au bout du compte le peintre qui devient le véritable artiste, et non son frère photographe, car l'art ne peut consister en pure mimesis : la vie, qui est évolution, (comme l'esprit dans la *Phénoménologie*, comme le héros dans le roman) ne peut être figée en un miroir. C'est là encore un thème hégélien : dans ses *Leçons sur l'esthétique*, Hegel définit l'art comme travail de l'esprit qui embrasse le réel pour le constituer en tant que réalité effective (*Wirklichkeit*)⁴⁷.
- 34 De même que la Certitude sensible ne peut percevoir qu'un élément à la fois, celui qui lui fait face (l'arbre ou la maison dans l'exemple donné par Hegel), de même l'œuvre d'art ne peut refléter que ce qui se trouve immédiatement en face d'elle, en l'occurrence le bar vide (p. 146). Le miroir reflète la pièce vide car il ne peut refléter le *hic et nunc* de l'observateur ; mais reflétant un espace vide, il peut sembler s'adresser à tous. Le vide devient la mesure de l'absolu. À la fin du texte, le faux miroir ne se trouve plus dans le bar : l'artiste est devenu célèbre, son tableau a été installé dans un musée. Soustraite à la réalité quotidienne, sa peinture est ainsi conservée et devient, par cette négation-conservation, œuvre d'art. On peut transposer cette approche de l'art pictural dans le domaine du récit : le texte ne reflète *rien d'autre* (selon les derniers mots du texte : « sonst nichts ») que l'étant du narrateur (et/ou de l'auteur ?). Le lecteur doit s'insérer dans le vide qui se trouve entre le narrateur et son œuvre-reflet. Le roman se termine ainsi par l'évocation du manque, qui est invitation à penser par soi-même⁴⁸.
- 35 Le modèle hégélien fonctionne donc comme possibilité de dépassement de l'horizon de la post-modernité par un retour à la lettre même de la *Phénoménologie de l'esprit* qui justifie le mouvement circulaire, la circularité dialectique du roman de Roman, véritable roman du roman, qu'est *Sinnliche Gewißheit*.

NOTES

1. . Première édition Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988 (rororo; 12248). Réédité depuis par Suhrkamp (Frankfurt/Main, 1996, Suhrkamp Taschenbuch; 2688) avec la mention « Zweite, revidierte Auflage des 1988 im Rowohlt Verlag erschienenen Romans (Erste Originalkopie) ». Je cite d'après la première édition (SG).
2. . N'existent en traduction française à ce jour qu'un ouvrage illustré par Gerhard Haderer, *Die letzte Märchenprinzessin* (La dernière princesse de contes de fées, L'Arche, 1997, trad. Michel Deutsch), et un chapitre de *Die Sozialpartnerschaftliche Ästhetik* traduit par Michel Grimberg dans la revue *Études Germaniques* n°198, 50^e année, avril-juin 1995 n°2, p. 131-140.
3. . Sur Hegel, dans cette perspective, on pourra se référer aux introductions des traductions françaises de la *Phénoménologie de l'esprit* par Jean Hyppolite (Paris, Aubier-Montaigne, 1941) et par Jean-Pierre Lefebvre (Paris, Aubier, 1991, 2^e éd. 1993). On trouvera des commentaires très éclairants dans Pierre-Jean Labarrière, *La Phénoménologie de l'esprit de Hegel. Introduction à une lecture*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979 ; Bernard Rousset, *Le Savoir absolu*, introduction, commentaire et notes, Aubier-Montaigne, 1977 ; Roger Garaudy, *La Pensée de Hegel*, Paris, Bordas, 1966.
4. . SG, 7 : « Hier ist nicht Einfried, das Sanatorium./ Mein Vater war kein Kaufmann./ Lange Zeit schon bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen. » En l'absence d'édition française, je propose mes propres traductions des citations du texte.
5. . Alors que j'avais achevé la rédaction du présent article, j'ai pris connaissance d'un intéressant ouvrage collectif consacré à R. Menasse, dont je n'ai malheureusement pas pu tenir compte ici : Dieter Stolz (Hg.), *Die Welt scheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses » Trilogie der Entgeisterung* », Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1997 (st ; 2776). On y trouvera divers articles critiques portant sur l'ensemble de l'œuvre romanesque, ainsi que des interviews de Menasse et quelques documents retraçant son travail d'écriture.
6. . Je cite d'après l'édition Reclam : G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart, 1987 (RUB ; 8460), désormais *Ph.d.G.* Ici, fin de l'Introduction (*Einleitung*), p. 77 : « Wissenschaft der Erfahrung des Bewußtseins ».
7. . Ph.d.G., I. Die sinnliche Gewißheit, p. 79 : « unmittelbares Wissen, Wissen des Unmittelbaren oder Seienden ».
8. . Les huit « stations » de l'odyssée de la conscience chez Hegel sont : I. Die sinnliche Gewißheit ; oder das Diese und das Meinen, II. Die Wahrnehmung ; oder das Ding und die Täuschung, III. Kraft und Verstand, Erscheinung und übersinnliche Welt, IV. Die Wahrheit der Gewißheit seiner selbst, V. Gewißheit und Wahrheit der Vernunft, VI. Der Geist, VII. Die Religion, VIII. Das absolute Wissen.
9. . SG, 30 : « Meine kleinen banalen Eindrücke zerfielen wie ein zusammengeworfenes Puzzle. » Cette remarque revient comme un leitmotiv tout au long du roman.
10. . SG, 177 : « Das Ich dessen, was ich erlebte, scheint einem Autor zu gehören, dessen Leser ich lediglich bin. »
11. . SG, 164 : « Auf der Universität hörte ich Phrasen und in der Bar akademische Diskussionen. »
12. . SG, 8 : « Ich wollte eine wichtige und interessante Geschichte erzählen, nämlich : Nichts. »
13. . Trad. J. Hyppolite, *op. cit.*, p. 88. *Ph.d.G.*, p. 85 : « Es wird das Itzt gezeigt ; dieses Itzt. Itzt ; es hat schon aufgehört zu sein, indem es gezeigt wird ; das Itzt, das ist, ist ein anderes als das gezeigte, und wir sehen, daß das Itzt eben dieses ist, indem es ist, schon nicht mehr zu sein. Das Itzt, wie es uns gezeigt wird, ist es ein *gewesenes* ; und dies ist seine Wahrheit ; es hat nicht die Wahrheit des Seins. Es ist also doch dies wahr, daß es *gewesen* ist. Aber was *gewesen* ist, ist in der Tat *kein Wesen* ; es ist *nicht*, und um das Sein war es zu tun ».

14. . SG, 16 : « Ich weiß nur, daß ich nicht verstehe, was Sie damit sagen wollen... » « Nun, mein Freund, dann wissen Sie alles, was notwendig ist, um die Welt nicht zu verstehen. Dieses Nicht-Verstehen ist ja, wie Sie nicht wissen, eine spezifische Bewußtseinsform des Wissens, die es Ihnen erlaubt, sich in Wirklichkeit auf die Welt zu verstehen ».
15. . SG, 255 : « Ihr Pathos der Hoffnung zum Beispiel, als wäre sie aus einer Rippe Blochs gemacht [...] ».
16. . SG, 14 : « Erzählen Sie ! Dann erzähl ich eine, dann er », sie nahm mich um die Hüfte, « dann jeder hier eine, und draußen herrscht die Pest, und wir müssen uns Geschichten erzählen, ein Decamerone life, bis die Gefahr gebannt ist und wir in die Literaturgeschichte eingegangen sind ».
17. . Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. de l'all. par Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968, p. 6. Les références ultérieures renvoient à cette édition.
18. . SG, 98 : « [...] er heißt Lukács ! »/ Sie verstand den Namen nicht gleich, und ich mußte ihn wiederholen./ « Lukács ? Wieso heißt er Lukács ? »/ Wenn sie nicht verstand, warum, dann konnte ich es auch nicht erklären./ « Das ist eben sein Name ! » sagte ich.
19. . SG, 19 : « Es ist Nichts und muß Etwas werden. Nichts ist das Vorwort jeder Geschichte, die es heute verdient, geschrieben zu werden ».
20. . SG, 49 : « Ich dachte nach, was ich mir wünschen sollte. Mir fiel nichts ein. Also wünschte ich mir das ! das heißt : Nichts, das erfüllt zu werden braucht, die Erfüllung selbst. Und sei es nur ihr Ahnen ».
21. . SG, 313 : « Sonst nichts./ S-o-n-s-t-n-i-c-h-t-s ».
22. . Ph.d.G., p. 81 : « [...] es erweist sich aber vielmehr als ein Nichtseiendes ».
23. . SG, 15 : « 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 ».
24. . SG, 22 : « Was mache ich ? Ich liege. Nein, ich stehe auf. Nein, ich gehe. Ich gehe aufs Klo : ich gehe aufs Klo ».
25. . SG, 23 : « Ist etwas schön, dann verweile nicht ! »
26. . SG, 30-31 : « Meine kleinen banalen Eindrücke zerfielen wie ein zusammengeworfenes Puzzle. So stiftete ich einfach einen eingeübten Zusammenhang : den Erzählzusammenhang. Ich stellte mir einfach vor, daß ich alles, was da war und passierte, erzähle, und so machte die Sprache aus den vielen verschiedenen Farben, Geräuschen, Empfindungen und Assoziationen eine Einheit, die noch stärker diese und sie selbst war, als die kleinste in ihr aufgehende Einzelheit ».
27. . SG, 31 : « Und dann denkt man ganz einfach erzählerisch : "Wir saßen an einem Tisch", und plötzlich ist der Tisch eine Einheit ».
28. . Ph.d.G., p. 82 : « Das Hier ist zum Beispiel der Baum. Ich wende mich um, so ist diese Wahrheit verschwunden, und hat sich in die entgegengesetzte verkehrt : Das Hier ist nicht ein Baum, sondern vielmehr ein Haus. Das Hier selbst verschwindet nicht ; sondern es ist bleibend im Verschwinden des Hauses, Baumes und so fort, und gleichgültig, Haus, Baum zu sein ».
29. . SG, 94 : « Wieso widerprachen sie nicht ? Wenn sie einer Rede, auch wenn sie vernünftig ist, ohne Zweifel vertrauen, dann ist das kein Sieg der Vernunft, sondern der Ergebenheit, der Unterwerfung ».
30. . SG, 94 : « Es bleibt die Unterwerfung, und zuletzt triumphiert immer die Unvernunft, da sie mit Sich-Unterwerfenden besser umgehen kann ».
31. . SG, 73 : « Man muß doch eben Hegel wieder von seinen Krücken auf den Kopf stellen ! »
32. . SG, 207 : « Mir fiel ein, daß ich schon vor längerer Zeit einmal die Idee gehabt hatte, einen Roman über den Rückschritt zu schreiben, sozusagen einen umgedrehten Entwicklungsroman, einen Rückentwicklungsroman, der am Beispiel eines Individuums zeigt, wie dessen Hoffnungen, Fähigkeiten, Talente, während er redlich strebend sich bemüht, dazu verurteilt sind zu

verkümmern und – sofern er sie nicht vergißt – zu banalen, durchschnittlichen Idiosynkrasien werden, mit denen er einen Alltag meistert oder auch nicht, der lediglich an Beliebigkeiten unendlich reich ist ».

33. . Singer à propos des théories de Judith, p. 221 : « Und Marxens Aufforderung, Hegel vom Kopf auf die Füße zu stellen, bedeute auch, daß man die “Phänomenologie” nun von ihrem Ende her zurück lesen müsse, um die weitere Entwicklung des Bewußtseins, den jeweiligen Zeitgeist der folgenden Epochen zu verstehen, deren Entwicklungsrichtung zu erkennen – ».

34. . Trad. J. Hyppolite, *op. cit.*, p. 311. *Ph.d.G.*, VIII. *Das absolute Wissen*, p. 565 : « Denn der sich selbst wissende Geist, eben darum, daß er seinen Begriff erfaßt, ist er die unmittelbare Gleichheit mit sich selbst, welche in ihrem Unterschiede die *Gewißheit vom Unmittelbaren* ist, oder das *sinnliche Bewußtsein*, – der Anfang, von dem wir ausgegangen [...] ».

35. . SG, 223 : « Ich werde eine Phänomenologie der Entgeisterung schreiben ! » Dans *Selige Zeiten, brüchige Welt*, le second volet de la trilogie romanesque, Leo Singer poursuit ce projet. Robert Menasse a publié en 1995, tout d’abord sous le pseudonyme de Singer, cette variation – manière de palimpseste – sur le texte hégélien : *Phänomenologie der Entgeisterung. Geschichte des verschwindenden Wissens*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1995 (st ; 2389).

36. . P.-J. Labarrière, *op. cit.*, p. 100. Passages cités de Hegel in *Ph.d.G.* p. 560 : « Es muß aus diesem Grunde gesagt werden, daß nichts *gewußt* wird, was nicht in der *Erfahrung* ist [...] », p. 560-561 : « Denn die Erfahrung ist eben dies, daß der Inhalt – und er ist der Geist – *an sich*, Substanz und also *Gegenstand des Bewußtseins* ist », et p. 561 : « Sie ist der in sich zurückgehende Kreis, der seinen Anfang voraussetzt und ihn nur im Ende erreicht ».

37. . SG, 313 : « Aber es ist noch nicht alles erzählt ».

38. . *Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760-1767).

39. . SG, 271 : « Prototyp all dieser verlorenen Müh ».

40. . Trad. J. Hyppolite, *op. cit.*, p. 89. *Ph.d.G.*, p. 86 : « Es erhellt, daß die Dialektik der Sinnlichen Gewißheit nichts anderes, als die einfache Geschichte ihrer Bewegung oder ihrer Erfahrung, und die Sinnliche Gewißheit selbst nichts anderes als nur diese Geschichte ist ».

41. . Trad. J. Hyppolite, *op. cit.*, p. 91. *Ph.d.G.*, p. 88 : « Sie meinen *dieses* Stück Papier, worauf ich *dies* schreibe, oder vielmehr geschrieben habe ; aber was sie meinen, sagen sie nicht. Wenn sie wirklich dieses Stück Papier, das sie meinen, *sagen* wollten, und sie wollten *sagen*, so ist dies unmöglich, weil das sinnliche Diese, das gemeint wird, der Sprache, die dem Bewußtsein, dem an sich allgemeinen, angehört, *unerreichbar* ist ».

42. . SG, 70 : « Alles Konkrete, Besondere, das ich sehe, ist nur ein Vorwand für ein allgemeines Wissen von mir selbst » (phrase répétée p. 72).

43. . SG, 79 : « Auf meinem Schreibtisch hatte ich, noch nachdem ich von der Bar jeder Hoffnung heimgekommen war, Hegels *Phänomenologie des Geistes* bereitgelegt, mein altes, zerlesenes Exemplar aus den Studententagen, das bereits in seine einzelnen Seiten zerfiel ».

44. . SG, 90 : « Vor mir lag Hegels “Phänomenologie”, die ich, Professor Singers Vorschlag folgend, wieder lesen wollte. Ich las, aber nur die von mir schon einmal unterstrichenen Sätze, in Wahrheit las ich nicht Hegel, sondern mich, und ich las nicht, ich memorierte ».

45. . SG, 128 : « Man selbst kommt sich vor diesem Bild wie eine Art Vampir vor, wie ein Geist, man steht davor und hat kein Spiegelbild. Was das Bild also spiegelt, ist sozusagen nur die materielle Voraussetzung für Geistesleben ».

46. . SG, 129 : « “[...] ich liebe diesen Spiegel, weil er die abendländische Tradition, von allem ein Bild zu machen, verbindet, mit der Überlebensnotwendigkeit, kein Bild mehr zu machen./ Du sollst dir kein Bild machen !” sagte er dozierend ».

47. . Sur *L’Esthétique* de Hegel, voir notamment l’excellent volume de Gérard Bras, *Hegel et l’art*, Paris, P.U.F., 2^e éd. corr. 1994 (1^{ère} éd. 1989).

48. . SG, 313 : « Das war es also./ Aber es ist noch nicht alles erzählt./ Das fehlt gerade noch. Sonst nichts.// S-o-n-s-t-n-i-c-h-t-s. ».

RÉSUMÉS

Le premier roman de l'essayiste et écrivain autrichien Robert Menasse (né en 1954) nous convie à suivre une double quête, d'ordre littéraire et philosophique. Tandis que le titre reprend celui du premier chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, qui devient le substrat philosophique du texte fictionnel, les variations à partir des grands romans européens (Th. Mann, A. Stifter, M. Proust, L. Sterne) et de la *Théorie du roman* de Lukács permettent au narrateur, Roman, de composer ce qu'il nomme un « roman de formation à l'envers ». Cette double perspective est féconde pour l'histoire des idées : la philosophie devient outil de création littéraire, et la forme du roman (le genre narratif) est utilisée pour démontrer la pertinence ou l'inanité du modèle philosophique. On s'est donc proposé d'étudier le rôle structurant et déstructurant du « modèle hégélien », qui conduit notamment, par un retour au texte même de Hegel, à un parcours inversé qui mène du « Savoir absolu » à la « Certitude sensible ». Montrant la nécessité de la « pensée narrative », l'activité d'écriture s'apparente à la négation-conservation de l'*Aufhebung* hégélienne. Par ce jeu spéculatif et spéculaire qui lie le narrateur et son modèle philosophique, on assiste à une possibilité de dépassement de l'horizon de la post-modernité.

Dem ersten Roman des österreichischen Publizisten und Schriftstellers Robert Menasse (geb. 1954) liegt ein doppeltes Anliegen zugrunde, ein literarisches und ein philosophisches. Einerseits übernimmt der Titel denjenigen des ersten Kapitels der *Phänomenologie des Geistes* von Hegel, die damit zum philosophischen Substrat der Fabel wird, andererseits ermöglichen es die Variationen über große europäische Romane (Th. Mann, A. Stifter, M. Proust, L. Sterne) und über die *Theorie des Romans* von G. Lukács, daß der Erzähler, Roman, einen sogenannten « Rückentwicklungsroman » verfaßt. Diese doppelte Perspektive ist für die Ideengeschichte besonders fruchtbar : Die Philosophie wird somit zum Werkzeug der literarischen Schöpfung, während die Romanform (die epische Gattung) benutzt wird, um die Richtigkeit oder die Nichtigkeit des philosophischen Modells zu beweisen. Es wurde also versucht, die strukturierende oder destrukturierende Rolle des « Hegelschen Modells » zu untersuchen, das mittels einer Rückkehr zum eigentlichen Hegel-Text zu einem Rücklauf führt, von dem « Absoluten Wissen » zurück zur « Sinnlichen Gewißheit ». Gezeigt wird also die Notwendigkeit eines « erzählerischen Denkens », wobei das (Roman-)Schreiben der Hegelschen *Aufhebung* gleichgesetzt wird. Durch die den Erzähler und sein philosophisches Modell verbindende Spekulation bzw. Spiegelung entsteht die Möglichkeit einer Überwindung des post-modernen Horizonts.

AUTEUR

FABRICE MALKANI

Université Lumière Lyon-2