

*Mandana Covindassamy*

# W. G. Sebald

Cartographie d'une écriture  
en déplacement

PDF complet – 979-10-231-1363-1





Ancienne élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm), agrégée d'allemand, Mandana Covindassamy est docteur en études germaniques de l'université Paris-Sorbonne. Après avoir exercé à l'université de Nantes, elle est actuellement maître de conférences à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Ses recherches portent sur la littérature allemande et notamment sur l'interaction entre texte et images (Sebald, Alexander Kluge), sur la réception de « l'orient » (Goethe), ainsi que sur la théorie littéraire (cartographie et littérature).

## MONDE GERMANIQUE

**Histoires et Cultures**



*Collection dirigée par*

Bernard Banoun et Gérard Laudin

W.G. SEBALD  
CARTOGRAPHIE D'UNE ÉCRITURE EN DÉPLACEMENT

MONDE GERMANIQUE  
Histoires et Cultures



Collection dirigée par  
Bernard Banoun et Gérard Laudin

- « *Le Soleil de la liberté* ». *Henri Heine, l'Allemagne, la France et les révolutions*  
Lucien Calvié
- L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*  
Alain Muzelle
- Minerve et les muses. Essais de littérature allemande*  
Jean-Marie Valentin
- Carl Gustav Jung, « Kulturphilosoph »*  
Véronique Liard
- Thomas Mann, ou les Métamorphoses d'Hermès*  
Hélène Vuillet
- Max Ernst, l'imagier des poètes*  
Nicolas Devigne, Julia Drost & Ursula Moureau-Martini (dir.)
- Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*  
Ludwig Lehnen
- Violences sur les scènes allemandes*  
Éliane Beaufiles
- De la scène au salon. Le modèle français dans la comédie allemande des Lumières*  
Elsa Jaubert
- De Kant à Adam Müller (1790-1815). Éloquence, espace public et médiation*  
Christine de Gemeaux
- Penser la musique au siècle du romantisme.*  
*Discours esthétique dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX<sup>e</sup> siècle*  
Jean-François Candoni
- Les Métamorphoses du dieu Bonheur.*  
*Heiner Müller, Bertold Brecht et l'écriture du fragment*  
Francine Maier-Schaeffer
- De Protée à Polyphème. Les lumières platoniciennes de Friedrich Heinrich Jacobi*  
Pierre Jean Brunel
- Wenderoman. Déconstruction du roman et roman de la déconstruction en RDA*  
Marie-Hélène Quéval
- De Protée à Polyphème. Les Lumières platoniciennes de Friedrich Heinrich Jacobi*  
Pierre Jean Brunel



Mandana Covindassamy

W.G. Sebald  
Cartographie d'une écriture  
en déplacement

Ouvrage publié avec le concours de l'équipe d'accueil EA 3556  
(REIGENN, dir. M.-Th. Mourey), de l'École doctorale IV et du Conseil scientifique  
de l'université Paris-Sorbonne ainsi qu'avec le soutien du Laboratoire d'excellence TransferS  
(programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-10-LABX-0099)  
pour la partie cartographique (dir. M. Espagne).

### Remerciements

Je voudrais exprimer toute ma gratitude à Messieurs les Professeurs Jean-Marie Valentin (directeur de thèse), Bernard Banoun et Gérard Laudin, qui ont bien voulu accueillir cet ouvrage dans la collection. Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à Madame Sebald pour son aimable autorisation de citation, aux archives littéraires allemandes de Marbach, notamment à Monsieur Nicolai Riedel, qui m'a ouvert l'accès à ce fonds, et à Monsieur Ulrich von Bülow, qui a autorisé la citation des *marginalia*, ainsi qu'à Monsieur Bertrand Badiou, qui a bien voulu accorder le droit de citation des extraits de l'œuvre de Paul Celan. Je remercie encore Monsieur Julien Caverio du Labex TransferS pour son travail cartographique. Qu'il me soit encore permis de témoigner ma profonde reconnaissance à tous ceux qui, par leur présence amicale et affectueuse, ont accompagné la naissance de ce travail.

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014

© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN PAPIER : 978-2-84050-938-7

**PDF COMPLET – 979-10-231-1363-1**

TIRÉS À PART EN PDF :

Préambule – 979-10-231-1364-8

Chapitre 1 – 979-10-231-1365-5

Chapitre 2 – 979-10-231-1366-2

Chapitre 3 – 979-10-231-1367-9

Chapitre 4 – 979-10-231-1368-6

Chapitre 5 – 979-10-231-1369-3

Conclusion – 979-10-231-1370-9

Maquette et réalisation : Compo Méca (64990 Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique 3d2s (Paris)

### SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

## NOTE

Le présent ouvrage est la version remaniée de la thèse *À l'épreuve du dépaysement. W.G. Sebald (1944-2001). Cartographie d'une écriture en déplacement* soutenue à l'université Paris-Sorbonne le 23 novembre 2007.

Les textes de Sebald sont cités en note sans indication d'auteur.

Les numéros de page de la traduction française sont directement indiqués. Ils sont suivis entre parenthèses des numéros de page de l'édition allemande.

Sauf mention contraire, les traductions françaises publiées ont été reprises.

On a indiqué en note les citations originales des œuvres littéraires et scientifiques de W.G. Sebald en renonçant aux entretiens, directement traduits.

En l'absence de citation, les indications de page figurent directement dans le corps du texte. La référence à la traduction française précède la référence à l'édition allemande.

Les titres des ouvrages de Sebald sont abrégés de la manière suivante et cités d'après les éditions mentionnées ci-dessous :

*A* : *Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002 / *Austerlitz*, München Wien, Carl Hanser, 2001

*AS* : *Les Anneaux de Saturne*, trad. B. Kreiss, Arles, Actes Sud, 1999 / *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt a.M., Fischer, 1997

*BU* : *Die Beschreibung des Unglücks*, Frankfurt a.M., Fischer, 1994

*CS* : *Campo Santo*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009 / *Campo Santo*, München Wien, Carl Hanser, 2003

*DD* : *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004 / *Luftkrieg und Literatur*, München Wien, Carl Hanser, 1999

*DN* : *D'après nature. Poème élémentaire*, trad. S. Muller et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2007 / *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* [1988], Frankfurt a.M., Fischer, 1995

*E* : *Les Émigrants*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000 / *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a.M., Fischer, 1994

*SC* : *Séjours à la campagne*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2005 / *Logis in einem Landhaus* [1998], Frankfurt a.M., Fischer, 2000

*UH* : *Unheimliche Heimat* Frankfurt a.M., Fischer, 1995

*V* : *Vertiges*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2001 / *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt a.M., Fischer, 1994.

*Austerlitz* © 2001, The Estate of W.G. Sebald. All rights reserved. German edition: Carl Hanser Verlag München 2001; *Die Ringe des Saturn*, Fischer, Frankfurt a.M. 1997, © Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1995; by kind permission of the publisher Carl Hanser Verlag München; *Campo Santo* © The Estate of W.G. Sebald, 2003. All rights reserved. German edition: Carl Hanser Verlag München 2003; *Die Ausgewanderten*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994, © Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1992; by kind permission of the publisher Carl Hanser Verlag München; *Schwindel. Gefühle*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994 © Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1990; by kind permission of the publisher Carl Hanser Verlag München.

W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss © Actes Sud, 1999; W.G. Sebald, *Les Émigrants*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau © Actes Sud, 1999; W.G. Sebald, *Vertiges*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau © Actes Sud, 2001; W.G. Sebald, *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau © Actes Sud, 2002; W.G. Sebald, *Campo Santo*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau et Sybille Muller © Actes Sud, 2009.

## PRÉAMBULE

Écrire n'a rien à voir avec signifier,  
mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir<sup>1</sup>.  
GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI

Au tournant du millénaire, le nom de W.G. Sebald était loin de toujours trouver un écho chez les libraires ou les chercheurs. Aujourd'hui, des lecteurs enthousiastes tiennent des sites internet qui lui sont consacrés et des étiquettes « Sebald » servent de balises dans les rayons de littérature germanique des librairies, au même titre que « Goethe », « Grass » ou « Kafka ». Autant de signes par lesquels se mesure la pertinence d'une œuvre dans le monde contemporain. En quelques années, l'écriture de Sebald a tracé une orientation stable dans le champ littéraire et suscite des émules. Le travail de la photographie se retrouve ainsi dans le roman de l'Américain John Mendelsohn, *Les Disparus*, ou encore dans les réflexions d'Orhan Pamuk sur *Istanbul, souvenirs d'une ville*.

Une telle percée s'explique par une propriété singulière des récits sebaldiens : nous sommes à la fois saisis et dessaisés par leur « prose discontinue et extraordinairement ductile, [...] comme une nasse très souple »<sup>2</sup>. Comment capter ces instants où le narrateur semble incidemment remplacé par un personnage, où les strates temporelles s'enchaînent jusqu'au vertige, où des tournures éveillent en nous des échos indistincts ? D'où vient l'entrelacs d'images sans légende et de textes qui nous entraîne dans les lacunes de la mémoire ? L'art de Sebald est d'une pertinence aiguë en des temps animés par le souci du passé et traversés par un profond sentiment de désorientation. L'indéniable portée éthique inscrite au cœur des récits en guide l'écriture. Mais à la différence de la grande tradition narrative, qui s'exprime toujours avec *maestria* dans l'œuvre d'un autre auteur soucieux de l'histoire, Günter Grass, Sebald invente une écriture qui aborde le passé sous l'angle du minuscule. Peu importe la longueur des textes ; la perspective vaut pour les récits brefs comme pour les 400 pages d'*Austerlitz*. Tous ses livres narratifs en prose, *Vertiges* (1990),

<sup>1</sup> *Rhizome. Introduction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, p. 12.

<sup>2</sup> Jean-Christophe Bailly, « Les lignes brisées de l'explorateur Sebald », *Libération*, 8 novembre 2007.

*Les Émigrants* (1992), *Les Anneaux de Saturne* (1995) et *Austerlitz* (2001), arpentent méticuleusement des territoires perçus par un regard soucieux du détail, indifférent à la célérité prescrite par le monde actuel, attentif aux vies présentes ou passées.

10 L'écriture de Sebald fit donc irruption sur la scène littéraire et s'imposa avec fulgurance jusqu'au décès brutal de l'écrivain le 14 décembre 2001. L'auteur n'était pas novice en matière littéraire. Né le 18 mai 1944 à Wertach, dans l'Allgäu, dont le dialecte était sa langue maternelle, il se consacra en Allemagne et en Suisse à des études de littérature qui le conduisirent à une carrière universitaire en Angleterre<sup>3</sup> ponctuée de nombreux articles et scandée par son mémoire de maîtrise consacré à Carl Sternheim en 1968 et par sa thèse portant sur l'œuvre d'Alfred Döblin en 1973. Certaines de ses études, qui se penchent sur la littérature autrichienne, furent réunies par l'auteur dans deux recueils, *Die Beschreibung des Unglücks* en 1985 et *Unheimliche Heimat* en 1991. Titulaire de la chaire de littérature européenne à l'université d'East Anglia depuis 1987, il publia ses premiers ouvrages littéraires à la fin des années 1980, alors que ses réflexions sur la littérature avaient eu le temps de mûrir.

Après des poèmes et des récits accueillis dans des revues, son premier ouvrage littéraire est édité en 1988. Il s'agit d'un long poème en trois parties, *D'après nature*. Deux ans plus tard paraît *Vertiges*, premier ouvrage narratif, composé de quatre récits menés par un narrateur à la première personne qui cultive une ressemblance certaine avec l'auteur. Des images font irruption dans le cours du texte, sans légende. Cet usage a des précédents dans la littérature germanique – songeons ici aux ouvrages de Klaus Theweleit ou d'Alexander Kluge<sup>4</sup>. Néanmoins, leur articulation avec un récit dont il est malaisé d'établir le caractère fictif ou réel crée un trouble d'un type radicalement nouveau par rapport à des pratiques plus documentaires. Dès *Vertiges*, les récits présentent déjà un enchâssement des voix inhabituel qui prendra de l'ampleur dans les

3 W.G. Sebald fut lecteur à l'université de Manchester de 1966 à 1968 puis enseigna à partir de 1970 à l'université d'East Anglia hormis en 1975-1976, période où il occupa un poste à l'institut Goethe de Munich.

4 W.G. Sebald a notamment exprimé son admiration pour l'œuvre d'Alexander Kluge dans un entretien accordé à Volker Hage, « Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald », *Akzente*, février 2003, p. 35-50, également publié dans Volker Hage, *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt a.M., Fischer, 2003, p. 259-279. Il y déclare par exemple, au sujet de l'inadéquation des entreprises littéraires qui ont tenté de rendre compte des bombardements alliés sur l'Allemagne pendant la seconde guerre mondiale : « Pour moi, le travail d'Alexander Kluge constitue une exception majeure. Il a creusé, fouillé, excavé, à la manière de l'archéologue, les pistes de cet épisode historique jusqu'à ses plus lointaines prémices, à l'époque napoléonienne, au temps de l'État prussien, d'une manière qui me semble très intelligente et pénétrante » (je traduis, sans tenir compte du jeu entre le nom propre « Kluge » et l'adjectif « kluge », « intelligent »).

ouvrages ultérieurs. *Les Émigrants*, *Les Anneaux de Saturne*, *Austerlitz* : ces trois livres partagent avec le premier ouvrage les mêmes caractéristiques d'écriture.

Chaque livre répond toutefois à un projet différent. Dans le premier, les quatre récits ont partie liée avec l'Italie, que ce soit par l'évocation des séjours qu'Henri Beyle ou Kafka y ont fait ou par le récit des pérégrinations du narrateur sur place ou à son retour de la péninsule. La composition des *Émigrants* repose également sur quatre récits, mais ils suivent les vies de quatre personnages contemporains que le narrateur rencontre dans sa jeunesse : le docteur Henry Selwyn qui fut son propriétaire en Angleterre, son instituteur Paul Bereyter, son grand-oncle Ambros Adelwarth et le peintre Max Aurach. *A posteriori*, le narrateur s'attache à retracer leur vie. Tous ont été frappés, à divers degrés, par la persécution de la communauté juive en Europe, qu'elle ait été antérieure au régime national-socialiste ou consécutive à la politique d'extermination qu'il a menée. Rompant avec la composition quadripartite, *Les Anneaux de Saturne* suit le fil du voyage à pied entrepris par le narrateur dans le Suffolk. Derrière l'apparente uniformité du projet narratif se dessine la carte d'un territoire personnel qui nous entraîne vers des régions et des époques éloignées. *Austerlitz*, qui suit la rencontre du narrateur avec le personnage éponyme, reprend et développe, à l'échelle d'un livre entier divisé en cinq paragraphes seulement, les interrogations soulevées par les rencontres retracées dans *Les Émigrants*. L'enchaînement narratif touche désormais à la virtuosité de Thomas Bernhard.

Parallèlement au travail narratif, l'œuvre poétique de Sebald s'est enrichie de deux recueils composés, en allemand et en anglais, de courts textes proches du haïku. Ces miniatures littéraires sont disposées face à des œuvres visuelles, celles de Tess Jaray pour *For Years Now* en 2001, et de Jan Peter Tripp pour *Unerzählt*, ouvrage achevé en 2003 par le peintre après la disparition brutale de l'écrivain.

Tandis qu'il élaborait son œuvre littéraire, Sebald ne renonçait pas à écrire des essais. L'évolution de son travail de chercheur en dit long sur le tour qu'il choisit de donner à sa prose d'écrivain. La distinction entre les deux domaines devient en réalité imperceptible au fil du temps. De manière posthume, Sven Meyer a réuni en 2003 dans *Campo Santo* des récits qui traitent de la Corse, reliquats d'un projet de livre qui ne vit jamais le jour, ainsi que des essais publiés par l'auteur entre 1975 et 2001. À lire de manière continue cette partie de la production critique sebaldienne, on est frappé de voir combien ses travaux universitaires finissent par tourner le dos aux théories psychologiques ou sociologiques qui venaient étayer dans un premier temps son propos philologique d'une grande sensibilité. Peu à peu, les méthodes cèdent le pas à l'approche empathique. En 1998, Sebald consacre ainsi un recueil, *Séjours à la campagne*, à des auteurs suisses comme Johann Peter Hebel, Jean-Jacques Rousseau, Eduard Mörike, Gottfried Keller et Robert Walser ainsi qu'au peintre Jan Peter Tripp, avec



qui Sebald cultivait une longue amitié. Or entre ces essais et les récits qui suivent les traces de Beyle et Kafka dans *Vertiges*, l'écart est infime. Dans les essais aussi, des images sont reproduites. Les voix ondoient. Sebald y relate des épisodes biographiques. *Séjours à la campagne* renonce même aux notes bibliographiques.

Dans le travail de Sebald, la nécessité de publier des ouvrages littéraires va de pair avec un détournement d'une certaine forme de théorisation. Elle répond également à une injonction intérieure d'ordre politique. Sebald déclare en 1998 que sa carrière d'écrivain « a à voir avec le fait que [sa] vie professionnelle d'enseignant à l'université anglaise devenait bien plus tendue qu'auparavant ».

Les conditions de travail dans les universités anglaises étaient parfaitement idéales dans les années soixante et soixante-dix. Puis les prétendues « réformes » ont commencé, et la vie est devenue tout à fait déplaisante. Je cherchais un moyen de me réaffirmer sous une autre forme, simplement pour contrebalancer les ennuis quotidiens dans l'institution<sup>5</sup>.

12

Les réformes auxquelles Sebald fait allusion étaient menées par le gouvernement Thatcher. Elles ont introduit la concurrence entre les universités anglaises et ont ainsi profondément modifié le rapport à l'enseignement et à la recherche, désormais soumis à des objectifs quantifiés. Or ce qu'avait découvert Sebald en s'installant en Angleterre relevait bien d'une liberté intérieure et extérieure. Preuve tangible du dépaysement, il convertit ses prénoms si germaniques, Winfried Georg, en un discret « W.G. » bien anglais, tandis qu'il se faisait appeler Max par ses proches.

Selon ses propres termes, il grandit dans une famille très conventionnelle, catholique et anticommuniste de la Souabe, au sud de l'Allemagne. Dans un entretien, il décrit son milieu d'origine comme étant « à la charnière de la classe ouvrière et de la petite-bourgeoisie, de celui qui a soutenu le régime fasciste, qui est entré en guerre non seulement avec un certain enthousiasme mais avec un enthousiasme certain ». Son père « a fait la campagne de Pologne et il ne peut pas ne pas avoir vu un certain nombre de choses... » Dans l'album de famille, sur les photographies, « on voit des villages polonais complètement rasés, il ne reste que les cheminées. Ces photos me paraissaient tout à fait normales quand j'étais enfant. C'est seulement plus tard<sup>6</sup>... ». Plus tard, c'est-à-dire notamment avec le procès d'Auschwitz qui se tient à Francfort en 1965. Sebald confie ainsi à quel point « à l'école, dans les années 1960, on ne parlait pas vraiment de

5 Robert McCrum, « Characters, Plot, Dialogue? That's not Really my Style... », *The Observer Review*, 7 juin 1998, p. 17.

6 Carole Angier, « Qui est W.G. Sebald ? », dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 65-79, cit. p. 69.

l'Holocauste, comme on l'appelle, vos parents n'en parlaient pas non plus ». Soudain, « par un bel après-midi ensoleillé du mois de juin, on vous projetait un de ces films montrant la libération de Dachau ou de Bergen-Belsen, et puis, juste après, comme vous ne saviez pas vraiment quoi faire de ça, vous alliez jouer au foot<sup>7</sup> ». La tenue du procès d'Auschwitz eut un retentissement d'autant plus grand en Allemagne. Sebald se souvient avoir découvert dans les journaux de l'époque des informations qui le stupéfiaient. Et pourtant, « c'était une sorte d'abstraction » : un jeune homme de vingt ans à l'époque n'avait connu que l'Allemagne d'après-guerre, d'où la communauté juive avait été pratiquement éradiquée. Ce n'est qu'en se penchant plus étroitement sur la vie de personnes directement confrontées au nazisme que Sebald a peu à peu pris la mesure de ce qui s'était produit en Allemagne. On ne saurait s'étonner dès lors de l'admiration qu'il vouait notamment à l'œuvre de l'écrivain Jean Améry, né d'un père juif et d'une mère catholique, qui entre dans la résistance, est déporté et publie le récit de son expérience avant de se suicider en 1978. C'est également dans la découverte progressive de l'ampleur de la catastrophe que l'on peut comprendre pourquoi Sebald, dans ses ouvrages littéraires, part à la recherche des traces du passé dans le présent plutôt que de nous plonger dans une époque révolue. Là réside le sens des enquêtes biographiques présentées notamment dans *Les Émigrants*.

L'Allemagne de l'immédiat après-guerre a peu parlé de la politique d'extermination nazie. En fait, le silence qui s'est fait a tu toute la période de la guerre. C'est en tout cas l'expérience personnelle de Sebald, mais aussi un fait qu'il constate dans la littérature germanophone postérieure à 1945. Selon lui, la destruction des villes allemandes par les bombardements alliés, dont ont été victimes de nombreux civils, a été passée sous silence et n'a pas fait l'objet d'un traitement adéquat par les écrivains. Sebald consacre à cette question une série de conférences à Zurich en 1997. Elles paraissent en 1999 dans le livre *Luftkrieg und Literatur* (*Guerre aérienne et Littérature*, traduit en français sous le titre *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*). L'ouvrage fait scandale et lance un débat de grande ampleur en Allemagne. Pour Sebald, les écrivains germanophones se seraient révélés incapables d'inventer des moyens littéraires aptes à rendre compte de cette destruction. Les rares textes qui ont abordé le sujet auraient eu recours à des habitudes stylistiques inadéquates. La thèse défendue dans ce livre est argumentée de manière détaillée et subtile. Elle a déclenché une large polémique dans la sphère publique entre partisans de la position sebaldienne et détracteurs, pour qui l'auteur n'a pas tenu compte de l'ensemble de la production littéraire d'après-guerre. À sa suite,

7 Joseph Cuomo, « Une conversation avec W.G. Sebald », dans *ibid.*, p. 93-119, cit. p. 105-106.

de nombreux auteurs ont pris position sur ce sujet auparavant absent de la scène publique<sup>8</sup> : un tabou a sans nul doute été levé. En effet, si la question des bombardements alliés a été longtemps évitée, c'est bien parce que la réalité du nazisme place l'Allemagne dans une situation éthique épineuse. Par crainte de paraître considérer l'Allemagne comme victime du conflit mondial, il a été jugé préférable de ne pas pousser trop loin l'exploration de cette question. Les lettres envoyées à Sebald par ses lecteurs témoignent d'ailleurs bel et bien de ce malaise, certains d'entre eux n'hésitant pas à féliciter l'auteur, par un contresens de lecture magistral, d'avoir su enfin accorder leur place aux victimes allemandes.

14

*De la destruction* est le dernier texte de critique littéraire publié par Sebald. Par sa facture, l'ouvrage est incontestablement argumentatif et scientifique. Il a recours aux notes, donne ses références et la source de ses citations. Il comporte pourtant des images sans légende. Mais contrairement aux autres textes de Sebald, *De la destruction* les insère toujours en haut des pages, de sorte qu'elles ne font pas irruption *au milieu* du texte, même lorsqu'elles surgissent au cours d'une phrase. En procédant de la sorte, Sebald reprend exactement la manière de Klaus Theweleit. Auteur de nombreux essais remarquables, ce dernier invente une combinaison du texte et de l'image en contexte argumentatif où le propos ne fait pas explicitement référence aux documents iconographiques. Dans *Männerphantasien*, les images sont toujours placées à la marge du texte, en haut ou en bas. La seule présence des images n'est pas suffisante pour assimiler les ouvrages de Sebald entre eux, et seul un examen de détail permet de fonder la cohérence poétique de son travail narratif.

Les récits de Sebald sont des voyages. Voyages dans l'espace, mais aussi dans le temps. Lorsque le narrateur se met en route, il part à la recherche des vestiges du passé ou relève leurs traces tout au long de son trajet. En mettant en branle le processus mémoriel, Sebald parvient à susciter l'émotion de ses lecteurs. Combien d'entre eux auront eu l'impression de connaître directement tel personnage, d'avoir fréquenté tel lieu ? Cette aptitude à toucher la part sensible de la mémoire témoigne de la capacité de déplacement propre à l'écriture narrative sebalienne. La mobilisation de la mémoire implique celle d'un vaste univers culturel. Tout l'œuvre de Sebald est irriguée par une érudition remarquable. Elle se traduit dans les récits par de nombreuses références, explicites ou masquées, précises ou falsifiées, à des livres issus de la littérature

---

<sup>8</sup> On consultera notamment Volker Hage, *Zeugen der Zerstörung*, *op. cit.*

mondiale. En se conjuguant à l'insertion d'images dont la provenance n'est pas précisée, le jeu intertextuel contribue à désarçonner le lecteur, sans cesse renvoyé à des éléments extérieurs à la narration. L'émergence des souvenirs ranimés au gré des rencontres fait naître la capacité à voyager dans le temps, si bien que la désorientation culturelle se double d'une perte de repères spatio-temporels. L'ensemble de ces traits saillants ressortit à ce qu'on qualifiera d'« écriture en déplacement ».

L'hypothèse de départ du présent travail consiste à démontrer la cohérence poétique des procédés narratifs évoqués précédemment et à construire théoriquement la notion d'écriture en déplacement. Ont donc été exclus d'emblée les textes argumentatifs comme *De la destruction*. Afin de mesurer la pertinence du principe d'écriture esquissé, il a fallu également restreindre l'étude aux ouvrages publiés par l'auteur de son vivant, en raison de leur achèvement. L'angle poétique choisi exigeait en outre de ne prendre en considération que les textes dans lesquels des images étaient insérées. Pour ces deux raisons, les récits publiés dans *Campo Santo* ont été rejetés hors du champ d'étude, tout comme les poèmes, qui ne présentent en outre pas les mêmes procédés de tissage des voix narratives. Le cas le plus litigieux demeurerait *Séjours à la campagne*. Un examen détaillé et comparé des ouvrages a montré qu'en dépit des similitudes d'écriture ainsi que de la présence des images, les citations sont d'une autre nature dans le recueil d'essais, en raison de son objet même. Dans la mesure où il y étudie des œuvres littéraires, Sebald place les citations entre guillemets, ce qui n'est jamais le cas dans les récits. Derrière ce critère qui peut sembler formel se cache en vérité un rapport entre soi et autrui profondément irréductible à la logique qui préside à la prose narrative. En vertu des liens qu'entretiennent œuvre critique et écriture littéraire, des recours ponctuels aux essais sont nécessaires afin de mettre en lumière certains enjeux théoriques de la poétique sebaldienne.

Restait à éviter l'écueil principal : noyer l'écriture en déplacement dans la thématique du déplacement dans les récits sebaldiens. Il eût été aisé de jeter pêle-mêle des considérations sur l'ouverture spatiale du texte à l'image, l'acclimatation des écritures citées par Sebald, l'appréhension spatiale du temps, ainsi qu'une étude thématique des déplacements des personnages, orientée autour de pôles comme le voyage, l'exil et la déportation.

En fait, si l'écriture sebaldienne parvient à désorienter son lecteur, c'est parce qu'elle joue constamment avec les cadres narratifs. À la lecture des premières pages, le lecteur est certes déconcerté par le surgissement d'images, d'autant que certaines d'entre elles *le regardent*, puisqu'elles montrent des paires d'yeux, dans *Austerlitz* ou *Vertiges*. Mais somme toute, la présence d'un narrateur à la

première personne manifestement cultivé le rassure. Que dire alors lorsque ce dernier se déprend de la situation de maîtrise qui devrait être la sienne et cède entièrement la parole à son interlocuteur, sans guillemets ? Ou lorsqu'il restitue des phrases en langues étrangères non traduites ? Le déplacement fondamental auquel procède Sebald réside dans la subversion des positions de discours. Le texte est mis en question par l'image, la prééminence du narrateur par la prise de parole des personnages, celle de l'auteur par les citations. À partir de ce constat, il n'est plus question d'étudier une « écriture *du* déplacement », qui rendrait compte du déplacement, le traduirait, mais bien une « écriture *en* déplacement ».

16

Le sujet du déplacement n'est ni l'auteur, ni l'instance narrative ou les personnages, mais bien l'écriture elle-même. Elle n'est pas simplement en *mouvement*, notion qui implique une évolution, un changement continu. En atteste une comparaison de ces deux termes à partir de l'étude que Jean Starobinski a menée sur *Montaigne en mouvement*. Dans la préface, l'auteur explique avec une grande clarté le projet qui guide l'ouvrage. Alors que Montaigne en vient à dénoncer d'un regard mélancolique la vanité des apparences, quelles conséquences tire-t-il de ce constat ? Pourquoi choisit-il d'écrire, si tout n'est qu'illusion ? « Le *mouvement* que cette étude s'efforce de retracer est celui qui, prenant naissance dans cette question, rencontre le paradoxe, et ne peut dès lors trouver facilement le repos<sup>9</sup> ». Cette inquiétude qui anime l'écriture de Montaigne est identique à celle que l'auteur des *Essais* éprouve, dans la mesure où ses écrits transcrivent ses préoccupations subjectives. Starobinski restitue dès lors le cheminement d'une pensée. Ce ne saurait être le projet d'un travail sur la prose narrative de Sebald, puisque cette dernière ne propose pas le reflet des variations philosophiques de son auteur, mais élabore des récits qui ne prétendent à aucun moment être en premier lieu les stases d'une pensée. Par-delà cette différence induite par les genres respectifs que ces auteurs ont pratiqués, la notion même de mouvement diffère profondément du déplacement. En effet, dans l'un des cas, le processus relève d'une quête tendue par un paradoxe. Deux pôles existent, qui animent une pensée. Dans l'autre en revanche, *un* cadre (la *place*) est quitté. Ce geste procède à la remise en question d'un état de départ stable. Dans la présente étude, le lieu initial correspond à un contexte poétique. Le jeu par lequel il est contesté trouve toutefois des prolongements éthiques et politiques qu'il conviendra d'examiner. Sans une discussion de l'éventuel emplacement qui formerait l'horizon de l'écriture en déplacement, la réflexion demeurerait en suspens.

---

9 Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982, p. 7.

Fondamentalement, une écriture en déplacement s'oppose à une poétique qui s'en tiendrait aux critères de fonctionnement qu'elle a établis, comme le roman compris d'après la définition donnée par Bakhtine<sup>10</sup>. Lorsque Sebald déclare de manière répétée que son écriture ne ressortit pas à ce genre littéraire, la remarque n'est pas fortuite. À l'inverse, l'esthétique du collage lui est tout aussi étrangère. Certes, la juxtaposition de matériaux hétérogènes à l'œuvre dans le collage produit elle aussi un effet de désorientation. Le passage d'une écriture à une autre suppose une adaptation de la lecture. Mais en réalité, ce sont des positions fixes qui sont restituées et placées de manière contiguë. Grand lecteur de l'œuvre d'Alfred Döblin, auquel il a consacré une thèse au demeurant féroce, Sebald était bien conscient des enjeux d'une esthétique du collage, telle que *Berlin Alexanderplatz* en fournit l'un des plus célèbres exemples. L'écriture en déplacement propose *a contrario* de brouiller ponctuellement les frontières qu'elle a établies et auxquelles elle se tient par ailleurs. Plutôt que de récuser frontalement leur pertinence, elle suscite un sentiment d'incertitude qui conduit à prendre conscience de leur existence, comme de leurs fondements labiles.

Si l'écriture en déplacement doit être rapprochée d'un concept littéraire, on nommera ici la « littérature mineure » que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont définie dans leur étude de l'œuvre de Franz Kafka. Leur fondement commun réside dans la mise en évidence d'une forme d'expression hors de l'ordre dominant qui, au lieu de prendre l'aspect d'une contestation frontale, le creuse de l'intérieur et le mine. « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure<sup>11</sup> ». Par cette définition, les auteurs n'entendent pas les écritures produites par des auteurs issus d'une minorité au sens sociologique du terme. La notion définit « seulement la possibilité d'instaurer du dedans un *exercice mineur* d'une langue même majeure<sup>12</sup> ». Sa dimension politique certaine ne suit pas des partis pris idéologiques, mais touche, par la reconfiguration littéraire à laquelle elle procède, aux questions collectives. Par rapport à la littérature mineure, l'écriture en déplacement correspond plus précisément à une pratique littéraire qui procède à la remise en question des cadres qu'elle se donne.

À tenter de cerner les lignes d'orientation des récits et leur porosité, la présente étude a relevé d'une approche cartographique. Une fois l'étude thématique des déplacements dans l'œuvre de Sebald radicalement écartée, il s'est agi de mettre

10 Voir notamment Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

11 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

12 *Ibid.*, p. 33-34, je souligne.

en lumière la solidarité des procédés stylistiques d'écriture avec la visée éthique qui les sous-tend.

18

Face à la marée de publications sur Sebald qui n'a cessé d'enfler pendant l'élaboration du présent travail de 2003 à 2007, il a semblé plus judicieux de maintenir le cap fixé. Les titres des nombreuses publications résument d'eux-mêmes les principaux axes de la recherche : intertextualité et intermédialité ; traumatisme et histoire ; mélancolie<sup>13</sup>. Le nombre considérable d'articles semble exprimer deux traits capitaux de l'œuvre de Sebald, à commencer par la fascination qu'exerce cette écriture. À omettre d'en faire état, il devient difficile de comprendre pourquoi tant de chercheurs déploient simultanément des trésors d'énergie et d'érudition afin d'éclairer la production d'un écrivain. Elle nous touche. Aussi sa pertinence dans le monde actuel ne fait-elle pas de doute, et il convient d'en tenir compte dans son étude. Les universitaires ne sont d'ailleurs pas les seuls à écrire sur Sebald. Des hommes de lettres ont pris la plume pour rendre hommage à son travail, et il n'est pas rare de lire des contributions qui se dépouillent du style des travaux universitaires pour se tourner vers une expression littéraire. Par ailleurs, les récits de Sebald déploient une vaste érudition et en jouent. Ils n'indiquent pas toujours leurs sources : la tentation est grande, pour le chercheur, de se lancer dans cette vaste chasse aux trésors organisée par un professeur de littérature. Ou de jouer les redresseurs de torts en rétablissant les citations tronquées, en dévoilant au grand jour les falsifications. Mais ce serait précisément entrer avec trop de sérieux dans le jeu de l'auteur. En effet, au lieu de lire l'œuvre, ce serait l'amender, y lire ce qui n'y est précisément pas. Au lieu de quoi la présente étude s'efforce de toujours relever les enjeux poétiques et théoriques des stratégies de falsification, à partir d'un choix d'exemples. Elle ne saurait donc prétendre à l'exhaustivité, non seulement en raison de l'incommensurabilité de la tâche, mais également en vertu d'un principe méthodologique qui privilégie l'étude d'un agencement de l'écriture, plutôt qu'une généalogie.

La spécificité du présent travail réside tout d'abord dans son amplitude. Il reprend pour part des thèmes abordés (les images, les citations ou la mélancolie), tout en les articulant autour de la notion d'écriture en déplacement l'examen

---

<sup>13</sup> Pour un état de la recherche jusqu'en 2007, se reporter à l'introduction de ma thèse, *À l'épreuve du dépaysement. W.G. Sebald (1944-2001). Cartographie d'une écriture en déplacement*, soutenue à l'université Paris-Sorbonne le 23 novembre 2007.



de la place occupée par les langues étrangères, du discours rapporté, des constructions textuelles, de la syntaxe et de la sémantique, des catégories spatio-temporelles ou de la subversion. Afin de rendre compte de la solidarité poétique des domaines pris en considération, le travail procède par élargissement, en partant du plus concret pour mener à une lecture du positionnement éthique et politique qui les guide. Dans la mesure où Sebald n'a pas écrit un texte unique, les différences comme les convergences des récits sont précisées à chaque étape.

Dans un premier temps, l'aspect le plus immédiat et le plus concret de l'écriture est pris en considération, à savoir la composition même du matériau textuel, formé de prose allemande, mais également d'images et de passages écrits dans des langues étrangères. À travers un examen détaillé des modalités d'insertion, ce chapitre, intitulé « les mots et les choses », explore les arcanes d'un rapport au concret fondé théoriquement dans le concept lévi-straussien de *bricolage*<sup>14</sup>. Sont alors posés les jalons du rapport au réel que cette écriture inscrit en son cœur.

Dans un deuxième chapitre, les « origines du discours » sont examinées. Il a semblé judicieux de conjuguer un examen des modalités du discours rapporté et des citations, afin de décrire avec précision entrelacs des voix dans les récits, au rebours de l'univocité qui porte le discours scientifique de type historique. Confronté au modèle du dialogisme théorisé par Bakhtine<sup>15</sup>, le rapport entre soi et autrui des récits sebaldiens révèle toute sa singularité. Cette approche est alors confrontée au discours scientifique qui garde la trace du passage des hommes : l'histoire.

Une fois la porosité des frontières matérielles et discursives posée, il n'est plus étonnant de constater que la notion de structure n'est pas à même de rendre pleinement compte « des constructions » des récits. On lui préférera celle de réseau, voire de rhizome, notamment en raison des « airs de famille » wittgensteiniens qu'établissent ces textes entre des objets en apparence éloignés<sup>16</sup>. Au lieu de contester une structure par un contre-modèle, la prose narrative de Sebald propose un maillage dense et plastique. Une étude de la filiation entre les œuvres de Sebald et Borges conduit à définir le lien matriciel qui les unirait.

À ce stade, un examen de l'intrication singulière entre temps et espace dans les récits sebaldiens se révèle nécessaire. Elle repose sur une appréhension fondamentalement spatiale du temps qui rend possibles d'étranges voyages

14 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990.

15 Exposé dans « Du discours romanesque », dans Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 83-233.

16 Voir Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989.

spatio-temporels. Cartes à l'appui, un atlas de l'écriture sebaldienne est esquissé en vue de répondre à l'interrogation suivante : comment ces récits parviennent-ils à arpenter de si vastes régions, des époques si éloignées, mais également des domaines du savoir si divers ? Ils reposent sur un art de la transition d'essence métonymique. Son envers linguistique réside dans des archaïsmes et des régionalismes ainsi que des reconfigurations syntaxiques de la phrase allemande.

Chacun des moments décrits révèle une modalité particulière par laquelle des structures d'écriture ou de pensée sont remises en cause. Ce jeu semblerait vain s'il ne trouvait son fondement dans un regard aigu porté sur le monde. Si les implications éthiques des choix d'écriture transparaissent à chaque étape de ce cheminement dans l'œuvre de Sebald, le dernier chapitre devait néanmoins se pencher de plus près sur ses perspectives subversives. La mélancolie si souvent attribuée à Sebald est alors considérée dans sa dimension politique : l'écrivain l'a lui-même qualifiée de « forme de résistance<sup>17</sup> ». Au même titre que l'humour qui surgit au détour d'une page, ou que le canular dont l'écrivain use sans vergogne, elle participe de l'élaboration d'une œuvre qui retrace inlassablement les contours de son propre déplacement.

20

---

17 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 12 (je traduis).

## LES MOTS ET LES CHOSES

*Bricoleur, l'auteur fait avec ce qu'il trouve,  
il monte en épingle, il ajuste ;  
c'est une petite main<sup>1</sup>.*

ANTOINE COMPAGNON

Si le lecteur de Sebald est d'emblée frappé par la présence d'images dans le texte, il ne lui faut que quelques pages pour constater que l'écriture même, loin de se déployer de façon homogène en allemand, emprunte fréquemment des mots, des tournures ou des phrases à d'autres langues. Composite, elle s'empare de mots et d'objets venus d'ailleurs afin de se constituer. Si elle joue avec une telle diversité de supports, c'est en raison du substrat théorique qui définit les fondements de sa poétique. L'auteur affirme ainsi travailler « selon le système du bricolage – au sens lévi-straussien du terme<sup>2</sup> », qu'il définit comme « une forme de travail sauvage, de pensée prérationnelle où l'on fouille parmi les objets trouvés accumulés par hasard jusqu'à ce qu'ils finissent par s'agencer ». Le concept de bricolage pose les jalons d'une écriture de l'immanence, aux prises avec l'épaisseur matérielle du langage. À la lumière de cette réflexion métapoétique, les procédés par lesquels les images et les langues étrangères sont combinées avec la prose allemande s'ajoutent afin de créer un texte dont la matière est constamment éprouvée par le lecteur.

## LE BRICOLAGE : THÉORIE ET PRATIQUE

## Un cas d'école

Alors qu'il est en règle générale difficile de savoir si l'image incite l'écrivain à construire une histoire ou si ce dernier recherche au contraire des documents à

<sup>1</sup> *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 32.

<sup>2</sup> Dans un entretien accordé à Sigrid Löffler, « Wildes Denken », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997, p. 135-137, cit. p. 136 : « Je travaille selon le système du bricolage – au sens de Lévi-Strauss. C'est une forme de travail sauvage, de pensée prérationnelle où l'on fouille parmi les objets trouvés accumulés par hasard jusqu'à ce qu'ils finissent par s'agencer » (je traduis).

même d'étayer son récit, « La cour de l'ancienne école » offre un exemple dénué de toute ambiguïté. Ce texte fait partie d'un recueil conçu en hommage à Quint Buchholz, illustrateur de livres célèbre dans l'espace germanophone<sup>3</sup>. L'éditeur Michael Krüger a fait parvenir à quarante-six auteurs un dessin, toujours différent, de cet artiste, dont le sujet commun n'est autre que le livre. À charge pour chacun d'eux d'élaborer un texte à partir de ce point de départ. En un sens, il s'agit ici de renverser le rapport ancillaire qui unit traditionnellement l'illustration au texte grâce à un procédé qui place ce dernier en situation de dépendance à l'égard de l'image.

22

Le dessin de Quint Buchholz adressé à Sebald représente une cour fermée par un muret et un portail en fer forgé. Des feuilles de papier éparses jonchent le sol. Au-delà du muret, la mer s'étend à l'horizon. À partir de cette image, Sebald met en place un dispositif étrange à deux titres. En premier lieu, la représentation de l'image s'émancipe des conventions typographiques. Certes, image et texte sont soigneusement dissociés, puisque la cour est figurée à gauche, tandis que l'histoire est imprimée à droite. Pourtant, le dessin déborde sur la page de droite et entame ainsi la part dévolue à l'écriture. Ce franchissement du pli, frontière d'ordinaire étanche entre texte et image, manifeste concrètement le principe même de l'ouvrage collectif qui exhibe et subvertit la relation de dépendance entretenue d'ordinaire par ces deux moyens d'expression.

Autre singularité qui frappe tout lecteur germanophone, le titre du texte est rédigé en français, sans traduction. Il demeure donc inintelligible à la plupart des lecteurs et ne saurait guère les éclairer sur le sujet de l'image. D'emblée, le titre se dérobe au rôle de légende qui aurait pu lui être trop hâtivement attribué, puisque son opacité redouble l'énigme de l'image sans titre. Placée au-dessus du texte, et non sous l'image à l'instar d'une légende, l'expression française met visuellement à distance la signification que l'auteur assigne au dessin. Rien en effet n'y renvoie de manière univoque à une école. Il aurait ainsi été tout aussi plausible de voir dans cette image la bordure d'un cimetière. Mais en outre, si le recours à une langue étrangère souligne à quel point l'image seule peut être diversement interprétée en fonction de l'auteur, le choix du français ne saurait être neutre : il met en branle tout l'imaginaire qui lui est lié, et oriente les attentes à l'orée de la lecture.

Quant au récit, en l'espace d'une page, il parvient à mettre en place un dispositif typiquement sebaldien, brouillant les limites entre fiction et réalité :

---

3 Né en 1957 près d'Aix-la-Chapelle, Quint Buchholz est internationalement reconnu pour son travail d'illustrateur qui lui a valu de nombreux prix. Il est également auteur.

Après qu'on m'eut adressé en décembre de l'année passée cette image en me priant amicalement de bien vouloir inventer quelque chose qui lui aille, elle resta quelques semaines sur mon bureau, et plus elle restait là et plus je l'examinais, plus elle semblait se fermer à moi jusqu'à ce que cette tâche en soi à peine digne d'être mentionnée devint un obstacle qui se dressait, insurmontable, devant moi. Puis un jour vers la fin janvier, à mon plus grand soulagement, l'image avait disparu de l'endroit où elle se trouvait, personne ne savait où elle était partie. Lorsque, après un certain temps, je l'avais presque entièrement oubliée, elle revint de manière impromptue, à savoir dans une lettre de Bonifacio par laquelle Mme Séraphine Aquaviva avec qui j'entretiens une correspondance depuis l'été dernier, me faisait savoir que le dessin joint sans commentaire à mon courrier du 27 janvier, et dont elle serait intéressée de savoir comment il m'était parvenu, montrait la cour de l'ancienne école de Porto Vecchio qu'elle avait fréquentée dans les années trente<sup>4</sup>.

Au lieu de broder d'emblée une fiction autour du dessin, l'écrivain fait ainsi état de la tâche qui lui a été réellement confiée et dont le lecteur reçoit la confirmation dans la préface de Michael Krüger. L'éditeur explique en effet avoir « envoyé une des images de Quint à quarante-six auteurs de tous les pays en leur demandant de rédiger le texte qui est caché en elle »<sup>5</sup>. Dans le texte qu'il propose en réponse, Sebald met donc en place un cadre qui correspond en tout point à la réalité. L'auteur semble coïncider avec le narrateur, qui fait part de sa hantise de la page blanche. En livrant de la sorte ses états d'âme, il conforte chez son lecteur l'hypothèse d'un récit véridique. Surgissent alors des éléments narratifs qui ne sont plus aussi solidement arrimés à ce socle réel. Que dire en effet de la manière dont le sujet de l'image est révélé au narrateur ? Alors que ce dessin n'inspirait guère l'écrivain, il s'avère représenter la cour de l'école fréquentée par la destinataire fortuite de l'image, Mme Aquaviva. À l'instar des

4 « La cour de l'ancienne école » (je traduis), paru dans Quint Buchholz, *BuchBilderBuch. Geschichten zu Bildern*, Sanssouci Verlag, Zürich, 1997, p. 14-16 (cit. p. 15), repris dans *Campo Santo* : « Nachdem mir dieses Bild im Dezember vergangenen Jahres zugeschickt worden war mit der freundlichen Aufforderung, ich möge mir etwas zu ihm Passendes ausdenken, lag es einige Wochen auf meinem Schreibtisch, und je länger es da lag und je öfter ich es betrachtete, desto mehr schien es sich mir zu verschließen, bis die an sich kaum nennenswerte Aufgabe zu einem unüberwindlich vor mir aufragenden Hindernis wurde. Dann, eines Tages gegen Ende Januar, war das Bild zu meiner nicht geringen Erleichterung von dem Platz, an dem es gelegen hatte, auf einmal verschwunden gewesen, niemand wußte, wohin. Als ich es, nach Ablauf einer gewissen Zeit, beinahe ganz schon vergessen hatte, kam es unversehens wieder zurück, und zwar in einem Brief aus Bonifacio, in dem Mme Séraphine Aquaviva, mit der ich seit dem letzten Sommer in Korrespondenz stehe, mir mitteilte, die meiner Post vom 27. Januar kommentarlos [sic] beigelegte Zeichnung, von der es sie interessieren würde, wie sie an mich gelangt sei, zeige den Hof der alten Schule von Porto Vecchio, die sie in der dreißiger Jahren besucht habe. »

5 *Ibid.*, p. 6.

nombreuses coïncidences qui jalonnent l'œuvre de Sebald, celle qui nous est proposée ici est efficace parce qu'elle est ancrée dans un substrat documentaire qui insinue le doute et se joue du lecteur.

Le narrateur rapporte alors les souvenirs d'enfance dont Mme Aquaviva lui fait part à cette occasion. La région de Corse où elle a grandi était ravagée par la malaria, et l'on voit ici surgir un des thèmes majeurs qui sous-tend l'œuvre sebaldienne : celui de la destruction. Le discours rapporté cède progressivement la place au discours direct, si bien que le texte se clôt ainsi sur les paroles de Mme Aquaviva :

24

Nous apprenions aussi, comme les autres enfants dans des régions plus heureuses, à compter et à écrire, et telle ou telle anecdote sur l'ascension et la chute de l'empereur Napoléon. De temps à autre, nous regardions par la fenêtre, par-delà le mur de la cour de l'école et le bord blanc de la lagune, la lumière aveuglante qui tremblait dehors, vaste, au-dessus de la mer tyrrhénienne. À cela près, je n'ai quasiment aucun souvenir de l'école, concluait Mme Aquaviva dans sa lettre, sinon que notre maître, un ancien hussard du nom de Toussaint Benedetti, lorsqu'il se penchait sur mon travail, disait toujours : *Ce que tu écris mal, Séraphine ! Comment veux-tu qu'on puisse te lire*<sup>6</sup> ?

Le narrateur a cédé sa place à son interlocutrice épistolaire afin de restituer le récit d'une enfance corse. Mais il est naturellement transposé en allemand, langue dans laquelle l'auteur écrit et qui détermine le lectorat auquel le texte s'adresse. Dans cette mesure, même à l'intérieur du cadre posé par le texte, le narrateur réécrit la lettre. En revanche, cette réécriture s'interrompt lorsque la langue allemande s'éclipse au profit du français ; c'est désormais la voix de Mme Aquaviva qui est transmise sans autre forme de médiation, de sorte que ce dispositif laisse à penser que l'auteur pose la plume avant d'achever son texte. L'effet de clôture circulaire dans la composition du récit est évident, puisque le texte s'achève ainsi dans la langue du titre. Mais par-delà ce dispositif d'écho, Sebald fait en sorte que le sens du texte échappe à nouveau potentiellement au lecteur germanophone, d'autant que, la traduction n'étant pas donnée, ce dernier peut rester totalement étranger au propos énoncé. Il ne s'agit donc

6 « La cour de l'ancienne école » (je traduis). Le passage en italique est en français dans le texte original. « Wir lernten wie andere Kinder in glücklicheren Gegenden auch das Rechnen und Schreiben und diese oder jene Anekdote vom Aufstieg und Fall des Kaisers Napoleon. Zwischendurch sahen wir beim Fenster hinaus, über die Mauer des Schulhofs hinweg und über den weißen Rand der Lagune, hinein in das blendende Licht, das weit draußen zitterte über dem tyrrhenischen Meer. Ich habe sonst, so schloß Mme Aquaviva ihren Brief, fast keine Erinnerung an meine Schulzeit, außer daß unser Lehrer, ein ehemaliger Husar namens Toussaint Benedetti, wenn er sich über meine Arbeit beugte, immer wieder sagte : *Ce que tu écris mal, Séraphine ! Comment veux-tu qu'on puisse te lire ?* » (p. 15-16).

pas uniquement de donner à entendre une autre sonorité et de conférer un caractère exotique à l'anecdote en insérant des phrases dans une autre langue que l'allemand. L'absence de traduction transforme ce qui pourrait être un ornement, sinon une coquetterie, en un risque auquel s'expose le texte en admettant l'altérité en son sein : l'incompréhension. Bien plus que d'un effet de clôture, il convient de parler ici d'un effet d'ouverture au moment même où le texte s'achève.

Or, c'est précisément la phrase « chiffrée » qui a valeur poétologique. Elle soulève la question de la facture même de l'écriture. Ce terme est à entendre tout d'abord au sens littéral. La graphie de l'élève est illisible. Prise au sens figuré, cette phrase met en question la qualité de l'expression littéraire. Comment écrire pour être lu ? Le lecteur qui s'est donné la peine d'arriver au terme d'un texte qui commence et s'achève en français ne pourrait-il légitimement poser à l'auteur la question formulée par le maître : « comment veux-tu qu'on puisse te lire ? », si de surcroît tout le texte n'est pas en allemand ? L'auteur ne doit-il pas faciliter la tâche du lecteur ? Sebald choisit délibérément de confronter le lecteur à une altérité radicale en employant des langues étrangères qu'il ne traduit pas, en insérant dans ses autres œuvres des images sans légendes et en établissant un lien trouble, sous le signe des coïncidences improbables, entre la réalité et son récit.

#### La poétique du bricolage

Comme le montre « La cour de l'ancienne école », l'œuvre de Sebald se compose de prose allemande, de langues étrangères et d'images. Une telle pratique s'inscrit dans une perspective théorique qui sous-tend l'assemblage de matériaux divers et lui assigne sa finalité. En se référant explicitement au concept de bricolage tel que Lévi-Strauss l'a formulé dans *La Pensée sauvage*, Sebald insiste sur la nature non rationnelle de son travail<sup>7</sup>. Il ne s'agit pas d'une tâche planifiée et segmentée qui le conduirait à rechercher des matériaux pour illustrer son propos. Bien au contraire, Sebald souligne le rôle joué par le hasard dans l'élaboration chaotique et concrète de l'écriture, pour laquelle il fouille dans des matériaux accumulés. Lévi-Strauss oppose le travail du bricoleur à celui de l'ingénieur :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son

<sup>7</sup> La confrontation de Sebald avec la pensée de Lévi-Strauss a eu lieu très tôt, comme en témoignent les références à *La Pensée sauvage* présentes dans sa thèse consacrée à Alfred Döblin, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 90 et 92.



univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures<sup>8</sup>.

26

Le projet lui-même n'existe pas en dehors de cette rencontre avec les matériaux hétéroclites accumulés au fil du temps. Il faut dès lors envisager l'œuvre composite de Sebald comme un tout, et non comme un texte allemand émaillé d'ajouts extérieurs. Ces éléments autres que l'allemand entrent en composition avec lui et forment un alliage indéfectible. En ce sens, le projet qui anime le livre *BuchBilderBuch* est en parfait accord avec la pratique de Sebald, puisque le matériau lui est donné avant qu'il ait construit la narration. Il s'agit bien là d'un renversement vis-à-vis de la pratique de l'ingénieur et de toute pensée qui subsume le choix des matériaux à un projet préétabli. En effet, le bricoleur Sebald détourne le matériau de sa fin première pour l'inclure dans un projet inédit. Comme le formule Lévi-Strauss lui-même, « ce sont toujours d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens : les signifiés se changent en signifiants, et inversement ». C'est ce changement d'intention qui fonde la poétique sebalddienne, et lui permet d'établir une cohérence propre. Lévi-Strauss ajoute d'ailleurs :

Mais il y a plus : la poésie du bricolage lui [le bricoleur] vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi<sup>9</sup>.

L'enjeu théorique n'est autre que la définition d'une poétique. La simple présence de matériaux divers dans une œuvre, de quelque nature qu'elle soit, ne saurait autoriser à conclure que ce travail relève du bricolage. Ce cadre conceptuel trace les contours d'une démarche de pensée dont la réunion d'objets glanés de part et d'autre est tout au plus une manifestation.

<sup>8</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990, p. 31.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 35.

Dans un essai qu'il consacre en 1981 à Ernst Herbeck (1920-1991), Sebald fait déjà appel au concept de bricolage pour définir la poétique de cet écrivain<sup>10</sup>. Interné pendant quarante-cinq ans dans la clinique psychiatrique de Gugging, Ernst Herbeck écrit son premier poème lorsque Leo Navratil, médecin psychiatre de l'institution, lui en fait la proposition en 1960. À compter de cette date, la production poétique de Herbeck se poursuit, toujours à l'initiative du médecin. Elle est publiée en raison de sa remarquable qualité, pour part sous le pseudonyme d'Alexander. L'intérêt que Sebald porte à ce travail le mène à faire la connaissance du poète. Il lui rend visite à plusieurs reprises, comme en témoigne l'évocation d'une de ces rencontres dans le récit « All'estero » de *Vertiges*. Dans quelle mesure l'œuvre de Herbeck relève-t-elle du bricolage alors qu'elle ne comporte pas d'images ni d'autre apport extérieur manifeste ? Dans le cadre de son interprétation, Sebald est conduit à développer les fondements théoriques d'une poétique du bricolage dont la portée s'étend au-delà de l'œuvre sur laquelle il se penche.

Lorsqu'il pose ces jalons théoriques, Sebald précise en effet les prolongements que le concept posé par Lévi-Strauss trouve dans le rapport au langage. Si l'écriture de Herbeck ressortit au bricolage, c'est en raison de sa discursivité singulière qui désorganise et désintègre le langage en combinant des éléments que rien ne paraît devoir rapprocher<sup>11</sup>. En procédant à des condensations et à des déplacements, qui ne relèvent pas de la logique conceptuelle, Herbeck déploie un territoire du langage dans lequel il se meut, sans que ces mouvements suivent

10 « Eine kleine Traverse – Das poetische Werk Ernst Herbecks », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 131-148, cit. p. 137 (je traduis) : « C'est peut-être le concept de *bricolage*, auquel Lévi-Strauss fait appel dans son analyse de la pensée mythique, qui permet de décrire au mieux le modèle combinatoire auquel il [Herbeck] a recours. » [« Das kombinatorische Modell, dessen er [Herbeck] sich dabei bedient, läßt sich vielleicht am besten beschreiben mit dem Begriff der *bricolage*, den Lévi-Strauss für seine Analyse des mythischen Denkens heranzieht. »]

11 *Ibid.*, p. 133 (je traduis) : « L'assemblage du bric-à-brac a lieu dans l'intention souterraine de retourner des mots aux choses, au moyen d'un procédé de condensation et de déplacement. Des assertions comme "la pluie est la gouttière qui mène à la nature" ou "la dame sans bas-ventre est l'amour à Berlin", d'une puissance suggestive considérable en dépit de leur manque de logique, sont le résultat de tentatives de mise en relation de ce type ». [« Die Versammlung von Allerleirauh erfolgt in der unterschwelligsten Absicht, vermittelt eines Verfahrens der Verdichtung und Verschiebung von den Wörtern zu den Dingen zurückzugelangen. Aussagen wie 'Der Regen ist die Traufe zur Natur' oder 'Die Dame ohne Unterleib ist die Liebe in Berlin', die trotz ihrer defizienten Logik von beträchtlicher Suggestionskraft sind, ergeben sich aus solchen Anknüpfungsversuchen »]. Le jeu avec l'expression « vom Regen in die Traufe kommen » qui peut se traduire par « tomber de Charybde en Scylla », « se jeter à l'eau par peur de la pluie », est difficile à rendre en français, tout comme le fait que la quasi-totalité des lettres de « Unterleib » se retrouvent de manière anagrammatique dans « Liebe in Berlin ». C'est là que se manifestent les principes de condensation et de déplacement dans l'écriture de Herbeck.

un dessein préétabli. Sebald recourt ici à la notion d'errements pour qualifier le processus par lequel les images émergent dans la poésie de Herbeck<sup>12</sup>. Le terme ne doit pas être entendu de façon péjorative, mais bien plutôt comme le premier élément d'un réseau métaphorique géographique qui se met peu à peu en place dans cet essai. Il est ainsi étayé par la citation de *La Pensée sauvage* que Sebald convoque quelques lignes plus loin, dans laquelle le bricoleur est défini comme un homme qui emploie des moyens « erratiques » par rapport à l'homme de l'art. On notera que la traduction reprise par Sebald emploie le terme « abwegig » tandis que le texte original parle de « moyens détournés »<sup>13</sup>. La traduction allemande tire ainsi la pratique du bricolage du côté de la déviation et des errements, en considérant que le bricoleur utilise des moyens littéralement déplacés.

28

La démonstration de Sebald insiste sur la variété des moyens employés par Herbeck, souvent superflus dans une logique qui viserait un résultat à l'économie. Ce point est en lien direct avec la contingence des moyens trouvés au hasard parmi les « résidus de constructions et de destructions antérieures » à l'égard du but recherché. Une littérature qui procède de ce principe d'élaboration ne cherche pas, contrairement à la tradition artistique, selon Sebald, à « transcender le matériau », mais est constituée par un « dialogue continu avec le langage »<sup>14</sup>. Sa confrontation incessante avec les résidus de l'histoire implique également une inscription dans le temps et un renoncement à l'élaboration de valeurs qui se voudraient éternelles.

Or dans la mesure où ce rapport au temps provient d'un travail avec des matériaux, eux-mêmes produits par une histoire, une écriture qui ressortit au bricolage relève du palimpseste, dans lequel le texte nouveau prend place dans les interstices libres laissés par les écrits antérieurs effacés. La singularité

12 *Ibid.*, p. 137 (je traduis) : « Certains des arguments développés précédemment à propos de la genèse des textes de Herbeck pourraient inciter à conclure que leur auteur écrit sans recourir à aucune technique et que les images sont exclusivement le produit de synthèses erratiques. [...] Il convient [toutefois] de ne pas oublier qu'il s'en tient en général rigoureusement au sujet proposé et qu'il organise également en fonction de ce sujet le matériau hétérogène qui lui vient alors à l'esprit. » [« Einige der im vorhergehenden entwickelten Argumente zur Entstehung der Texte Herbecks könnten den Schluß nahelegen, ihr Autor komme beim Schreiben ohne jede Technik aus und die Bilder ergäben sich ausschließlich aus erratischen Synthesen. [...] Es darf [jedoch] nicht vergessen werden, daß er sich meist recht genau an das vorgesetzte Thema hält und daß er das heterogene Material, das ihm jeweils beifällt, dem Thema entsprechend auch organisiert. »]

13 *Ibid.*, p. 137-138.

14 *Ibid.*, p. 138 (je traduis) : « Zielt Kunst im herkömmlichen Sinn auf die Transzendierung des Materials, so geben Herbecks Texte sich zu verstehen als ein fortlaufender Dialog mit der Sprache, der seine eigene Entwicklung weitgehend der Kontingenz der Wirklichkeit überantwortet. »

du palimpseste réside ainsi dans la manifestation spatiale de la succession temporelle, dans la coexistence des temps à l'intérieur du présent fondé par une nouvelle écriture, qui procède alors nécessairement par *déplacement* pour se constituer :

Il résulte de l'analyse de ce processus que c'est l'utilisation des rares espaces libres laissés entre les lignes déjà tracées d'un autre texte, comme dans les palimpsestes, qui est à l'origine de l'effet singulier produit par les textes de Herbeck. Les déplacements de structure dans les mots et les phrases qui naissent sous la main du bricoleur sont le moyen par lequel a lieu la description lyrique du monde, dont l'art réside moins dans le déchiffrement que dans le chiffrage de la réalité, y compris celle du langage<sup>15</sup>.

Dès lors, une écriture du bricolage, puisqu'elle ne cherche pas à transcender la matérialité du langage au profit de valeurs, renonce à toute domination :

Là où l'artiste s'élève au-dessus de son œuvre, le bricoleur renonce à l'exercice de la domination et vit sous le règne de la langue, parmi elle<sup>16</sup>.

Par cette analyse, Sebald pose les pierres angulaires d'une écriture du bricolage qui se caractérise essentiellement par un travail ancré dans l'épaisseur du langage, considéré comme un matériau à façonner, et non comme un moyen qui nous rendrait le monde transparent.

En raison de sa dimension historique, un tel travail génère une écriture qui se déploie dans le temps autant que dans l'espace<sup>17</sup>. Un texte élaboré selon cette poétique relève ainsi à plusieurs titres de la topographie : il *déplace* le

15 *Ibid.*, p. 139 (je traduis) : « Aus diesem Prozeß läßt sich ablesen, daß die spezifische Wirkung der Texte Herbecks wie die Palimpsesten der Ausnutzung der spärlichen Freiräume zwischen den vorgeschriebenen Zeilen eines anderen Textes sich verdankt. Die unter der Hand des Bastlers entstehenden Verschiebungen in den Strukturen der Wörter und Sätze sind das Mittel der lyrischen Weltbeschreibung, deren Kunst weniger im Entzifferns als in der Chiffrierung der Wirklichkeit, auch der sprachlichen, besteht. » Notons que la définition du palimpseste donnée par Sebald s'écarte du sens usuel pour lequel il s'agit d'un « parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte » (*Le Petit Robert*, 1993, p. 1571).

16 *Ibid.*, p. 140 (je traduis) : « Wo der Künstler über sein Werk sich erhebt, verzichtet der Bastler auf die Ausübung von Herrschaft und lebt – in dem mehrfachen Sinn, den die Präposition verstattet – 'unter' der Sprache. »

17 *Ibid.*, p. 138 (je traduis) : « L'œuvre du bricoleur, composée de résidus et de débris, de « témoins fossiles issus de l'histoire d'un individu ou d'une société, vit quant à elle *dans* le temps, pour lui et pour l'instant dans lequel elle est produite [...] » [« Das Werk des Bastlers, das sich aus Abfällen und Bruchstücken, aus « den fossilen Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft » zusammensetzt, lebt dagegen *in* der Zeit, für sie und für den Augenblick, in dem es gemacht wird [...]. »]

langage<sup>18</sup>, ce qui suppose de le concevoir sous la forme d'un espace ; or tout espace géographique est le produit d'un processus de formation, en d'autres termes d'une histoire. La poésie d'Ernst Herbeck, alors même qu'elle n'emploie pas d'autres matériaux que le langage, est en ce sens une écriture du bricolage.

30 Dans l'essai consacré à Herbeck, Sebald oppose en filigrane une grande littérature, qui cherche à transcender l'épaisseur de la langue en vue de l'élaboration de valeurs qui dépassent le temps, à une littérature mineure, inscrite dans la matérialité des mots et dans le temps, en se référant explicitement au livre de Deleuze et Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*<sup>19</sup>. Lorsqu'il revendique dans un entretien le lien de son propre travail d'écriture avec le bricolage, il ne se contente donc pas de décrire sa façon de travailler avec des photographies glanées au hasard. Il place son écriture dans une perspective poétologique plus large qui implique de concevoir le texte comme un espace dans lequel une écriture tributaire de l'histoire est en mouvement. Par conséquent, le choix de recourir à des matériaux autres que la langue allemande pour élaborer son œuvre ne doit pas être tenu pour une raison suffisante qui autoriserait à considérer que son œuvre relève de la poétique du bricolage. Il s'agit tout au plus d'un procédé qui participe à la mise en place de cette poétique. C'est dans cette perspective qu'il convient d'examiner les modalités selon lesquelles Sebald a recours aux images et aux langues étrangères, afin de pouvoir assigner en dernière instance une finalité à cette pratique.

#### DE LA HIÉRARCHIE DES MATÉRIAUX

Le lecteur qui découvre l'œuvre de Sebald est passablement surpris de constater que les images ne sont jamais accompagnées de légendes qui en expliciteraient le contenu ou en indiqueraient la provenance. Les phrases ou les mots en langues étrangères ne sont quant à eux pas traduits. Dans l'un et l'autre cas, le lecteur se trouve confronté à des éléments moins familiers qui résistent

18 On notera l'emploi fréquent de « Verschiebung » (« déplacement ») dans cet essai pour désigner les procédés poétiques employés par Herbeck. Dans un autre essai consacré au poète, « L'enfant de la hase, le petit lièvre. À propos de l'animal totemique du poète Ernst Herbeck » (*Campo Santo*, p. 163-169, cf. « Des Häschens Kind, der kleine Has. Über das Totemtier des Lyrickers Ernst Herbeck » dans *Campo Santo*, p. 171-178), Sebald cite l'ouvrage de Gisela Steinlechner, *Über die Ver-rückung der Sprache: analytische Studien zu den Texten Alexanders* (Wien, W. Braumüller, 1989) (« Sur le déplacement du langage : études analytiques à propos des textes d'Alexander ») dont le titre vient conforter la métaphore spatiale filée dans « Eine kleine Traverse », art. cit.

19 « Eine kleine Traverse », art. cit., p. 147. Sebald reprend également les développements de Deleuze et Guattari sur le célibataire dans l'œuvre de Kafka pour en faire usage à propos d'Ernst Herbeck.

à sa compréhension. Or, selon les ouvrages, ils ne sont pas insérés dans le cours du texte allemand au moyen des mêmes procédés typographiques. Ainsi les passages en langues étrangères peuvent-ils être mis en italique conformément à la convention d'usage ou au contraire passer inaperçus à première vue. Les images sont précédées ou suivies pour leur part d'une ligne de texte centrée, ou font à l'inverse leur apparition au milieu d'un flot textuel ininterrompu. Chaque matériau peut donc être inséré selon deux modalités grâce auxquelles il se distingue du texte allemand ou s'y fond.

#### Absence de hiérarchie

En règle générale, la présence d'images dans un livre a pour fonction d'illustrer le propos, de donner un contour plastique à une représentation que le texte produit déjà de façon autonome. De même, lorsqu'un ouvrage fait référence à des sources en langues étrangères, il est courant d'indiquer la lettre de la langue d'origine aux côtés de la traduction dans la langue de composition dominante. Dans ces emplois communs, l'image comme les citations dans des langues étrangères ont un statut qui se caractérise par une absence d'autonomie vis-à-vis du texte principal. Une hiérarchie nette est établie entre la prose de la langue principale et ces deux modes annexes d'expression. Or une écriture du bricolage, qui assemble ce qui a été glané au lieu de subordonner à un projet préexistant les matériaux nécessaires à sa réalisation, devrait supprimer cette hiérarchie et faire coexister sur un plan unique ces trois moyens d'expression.

Lorsqu'un texte est illustré, l'image est généralement assortie d'une légende. D'un point de vue typographique, ce court texte placé sous la reproduction se distingue par des italiques, ou par le choix d'une police différente du corps du texte. Un tel procédé permet de l'isoler, qu'elle soit placée en regard du passage illustré ou plus simplement sur la même page. Son statut est secondaire vis-à-vis du texte, qui reste entièrement autonome. Le plus souvent, il a d'ailleurs été conçu sans image. L'illustration est ajoutée au moment de l'édition, en guise d'ornement. Elle demeure donc auxiliaire, et c'est pour cette raison que le texte peut être lu en faisant abstraction des images. Dans l'œuvre de Sebald en revanche, l'image fait partie intégrante de l'écriture. Chaque lecteur consacre le temps qu'il souhaite à l'examen des images ; leur simple présence oblige à marquer un temps d'arrêt, voire à relire la séquence dans laquelle elle est insérée pour la comprendre.

Cette particularité provient de la manière dont les images sont disposées typographiquement dans l'œuvre de Sebald. Elles ne sont ni placées en regard du texte, ni isolées du corps du texte par une légende ; elles sont même souvent intercalées en milieu de phrase. Le seul cas qui présente, aussi bien dans la disposition que dans la typographie, toutes les apparences d'une légende se

trouve dans le quatrième récit des *Émigrants*, consacré au peintre Max Aurach (Max Ferber dans la traduction). Le narrateur rend visite à l'artiste environ vingt ans après leur première rencontre. En décrivant l'atelier, il nous livre ce détail : « À en conclure par le modèle posé sur un second chevalet, un tableau de Courbet qui m'a toujours été cher, *Le Chêne de Vercingétorix*, avait servi de point de départ à Ferber pour son étude de destruction<sup>20</sup>. » Sebald choisit d'insérer la reproduction de l'œuvre évoquée au beau milieu de la phrase. Elle précède exactement le titre du tableau en italique, qui est isolé du texte et centré sous l'image. Il se distingue de l'ensemble à la manière d'une légende telle qu'on en lit dans les catalogues d'exposition. Seule une lecture complète du texte révèle que la légende est en réalité le segment d'une phrase qui enveloppe également la reproduction picturale. Une telle disposition typographique joue ainsi avec une utilisation double du titre, comme légende et comme segment de phrase. Alors que tout laisse à penser que le tableau se situe à l'écart de la prose, il demeure en réalité inclus dans le cours du texte, ce qui relève bien de l'usage singulier que Sebald fait de l'image. Même dans le cas le plus proche de la pratique illustrative, Sebald s'en démarque entièrement, de sorte que la hiérarchie entre le texte et l'image, signalée par l'emploi de la légende, est en fait abolie. Les deux media sont placés sur un plan homogène, formé par l'ensemble des éléments qui constituent l'œuvre.

Lorsqu'un passage est cité dans une langue étrangère, la convention typographique exige que l'auteur présente une traduction du texte dans la langue de composition de l'ouvrage. Il y va de la compréhension du propos par le lecteur, dans la mesure où l'auteur ne peut supposer chez ce dernier la maîtrise de l'ensemble des langues qu'il pratique lui-même. Sur le plan typographique, la traduction est généralement présentée sous forme de note, en bas de page ou à la fin de l'ouvrage. Elle peut également être proposée entre parenthèses. Le professeur d'université Sebald n'ignore pas ces conventions. Dans ses essais, il n'hésite d'ailleurs pas à recourir à ce dispositif, pour affiner son propos ou indiquer une référence bibliographique. Dans l'œuvre narrative toutefois, on ne trouve qu'une seule note en bas de page, au début d'*Austerlitz* (A, 17-18/14-15), alors que les passages érudits tout comme les citations en langues étrangères sont fort nombreux. Or cette note, qui propose au lecteur un complément d'information, est insérée au moment où le personnage éponyme fait part au narrateur de ses connaissances encyclopédiques et universitaires sur la construction des gares de chemin de fer, ces cathédrales de la modernité, au

20 *Les Émigrants*, p. 211. « Nach der an einer zweiten Staffelei angehefteten Vorlage zu schließen, hatte Courbets mir immer besonders liebes Bild *Die Eiche des Vercingetorix* Aurach zum Ausgangspunkt für seine Zerstörungsstudie gedient » (p. 268-269).



XIX<sup>e</sup> siècle en Europe. Le dispositif typographique académique fait donc écho à la teneur même du propos. En revanche, aucune note ne vient jamais proposer de traduction des passages rédigés dans une langue étrangère. Par conséquent, le corps du texte est toujours constitué d'une seule unité. De même, Sebald n'a jamais recours aux parenthèses pour donner une traduction. Lorsqu'il explicite le sens de certaines phrases qu'il cite dans une langue étrangère, il ne s'agit donc jamais d'une traduction signalée comme telle, mais bien plus d'un développement autour de cette phrase, dans le prolongement du récit. De telles périphrases peuvent être très proches du texte original, comme lors de la rencontre du narrateur de *Vertiges* avec Malachio. Tandis qu'ils parcourent Venise de nuit en bateau, ils aperçoivent le crématoire municipal :

Sans un mot, mon guide m'indiqua l'Inceneritore comunale, sur l'île sans nom à l'ouest devant la Giudecca. Un bloc de béton entouré d'un silence de mort sous un panache de fumée blanche. Comme je lui demandais si, sur ce site, on incinérât aussi en plein milieu de la nuit, Malachio répondit : *Si, di continuo. Brucia continuamente*. Ici on brûle sans interruption<sup>21</sup>.

Alors que le nom du crématoire, pourtant cité en italien, n'est pas en italique, la réponse de Malachio l'est, si bien qu'elle se détache du fond imprimé. La phrase qui la suit, et qui traduit la deuxième partie de la réponse, peut être entendue aussi bien comme la transposition en allemand de la voix de Malachio que comme la reprise à son propre compte par le narrateur des propos de son interlocuteur. L'absence de parenthèses ou de note laisse planer une ambiguïté qui donne sa force à ce passage, puisque l'énoncé, qui se rapporte à une situation bien précise, celle du crématoire de Venise, se voit élevé virtuellement au rang de vérité générale assumée par le narrateur. L'attention du lecteur est ainsi attirée sur le processus de destruction en cours. Ce point n'aurait pas eu autant de poids si la phrase n'avait pas été citée en italien et en italique avant d'être explicitée. Dans ce cas, le procédé de mise en relief suscite une attente.

Dans d'autres cas, l'explication est plus détournée. Dans *Austerlitz*, la photographie de couverture est reproduite à l'intérieur de l'ouvrage. Elle représente un enfant blond déguisé. Le récit relate comment le personnage éponyme a pris connaissance pour la première fois des quelques mots inscrits par son grand-père au dos du cliché. Ils sont restitués en tchèque, sans traduction.

21 *Vertiges*, p. 60. « Wortlos deutete mein Führer hinüber zu dem Inceneritore Comunale auf der Giudecca westwärts vorgelagerten namenlosen Insel. Ein totenstilles Betongehäuse unter einer weißen Rauchfahne. Auf meine Frage, ob denn hier auch mitten in der Nacht noch gefeuert würde, antwortete Malachio : *Si, di continuo. Brucia continuamente*. Fortwährend wird hier verbrannt » (p. 70).

Pourtant, la signification de l'expression est dévoilée peu à peu, à mesure que la phrase se déploie, comme elle est apparue au protagoniste :

Jacquot Austerlitz, *páže růžové královny*, peut-on lire au dos, écrit de la main de ton grand-père [...]. Constamment tournoyèrent dans ma tête les mots *páže růžové královny*, *páže růžové královny*, jusqu'à ce que de très loin, leur sens vienne à ma rencontre et que j'aperçoive le tableau vivant de la reine des Roses et le petit garçon portant la traîne à ses côtés<sup>22</sup>.

Le lecteur comprend ainsi ce que l'expression veut dire sans qu'une formule de même longueur soit donnée. Par un tel procédé, la singularité de chaque langue est soulignée. Une traduction ne saurait fournir un équivalent, ou un substitut, à l'expression originale. La matière du texte est composite, et chaque langue y conserve sa propre consistance.

34 Au même titre que l'absence de notes, l'omission des parenthèses explicatives permet de rendre au langage son homogénéité tout en laissant le lecteur éprouver l'écart entre les langues employées. Par ce dispositif, Sebald évite d'introduire une hiérarchie dans le corps du texte entre langue étrangère et traduction. Le texte constitué ainsi est à la fois formé d'un seul plan et de différents matériaux.

#### Des stratégies de mise en relief

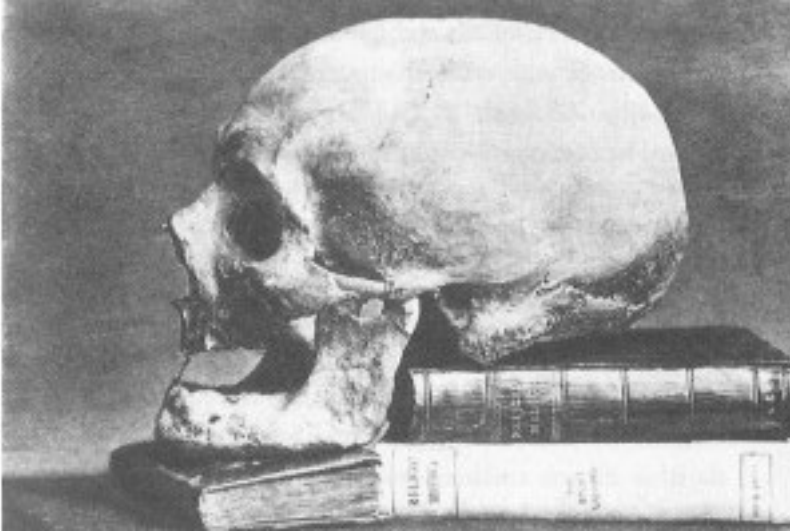
Les modalités typographiques selon lesquelles les images ainsi que les citations en langues étrangères sont disposées dans le texte récusent toute hiérarchie entre les matériaux employés. Pour autant, ces derniers ne se fondent pas nécessairement dans le texte. Les images comme les citations peuvent être mises en relief par des procédés typographiques.

Si seul le tableau de Courbet est suivi d'un texte centré en italique qui pourrait faire penser de prime abord à une légende, le centrage du texte qui précède ou suit immédiatement l'image est un procédé fréquent, bien qu'il soit loin d'être systématique. Sa parenté formelle avec la légende explique que l'image entre en dialogue plus étroit avec la phrase dans laquelle elle s'insère que lorsque le texte se déploie de manière continue. Et pourtant, les images sont parfois déconcertantes, comme en témoigne ce crâne :

---

<sup>22</sup> Austerlitz, p. 218-219. « Jacquot Austerlitz, *páže růžové královny*, steht auf der Rückseite geschrieben in der Hand deines Großvaters [...]. Andauernd kreisten die Worte *páže růžové královny*, *páže růžové královny* in meinem Kopf, bis mir aus der Ferne ihre Bedeutung entgegenkam und ich das lebende Tableau mit der Rosenkönigin und dem kleinen Schleppenträger zu ihrer Seite wieder sah » (p. 263).

Mais, ajoute-t-il, qui peut se vanter de connaître le destin de ses propres ossements, qui sait combien de fois on les enterrera ?



Thomas Browne

dont le père était négociant en soieries, naquit le 19 octobre 1605 à Londres<sup>23</sup>.

Précédée d'une remarque de Thomas Browne sur le destin réservé à nos ossements, cette image peut être lue comme l'exemple parfait des mises en scène qui viennent troubler le repos des restes du défunt. Comment l'homme dont le crâne repose sur des exemplaires de *Religio medici* de Thomas Browne aurait-il pu imaginer qu'un tel sort lui serait échu ? Le centrage de « les enterrera » dans le texte original souligne ironiquement l'abîme qui sépare une sépulture de l'image reproduite. Mais le centrage du nom « Thomas Browne », placé *après* cette dernière, suggère une autre interprétation. Le crâne ainsi exhibé serait-il celui de l'auteur de l'ouvrage ? Ce cliché, reproduit dans l'édition de 1904 des œuvres de Sir Thomas Browne, représente bel et bien le crâne du médecin anglais du XVII<sup>e</sup> siècle, de sorte que l'image peut être considérée comme son « portrait<sup>24</sup> ». La suite de la phrase ainsi commencée renforce la dimension ironique du propos en évoquant la naissance de l'auteur dont le crâne forme le contrepoint. L'agencement des phrases et de la photographie rappelle ainsi

23 *Les Anneaux de Saturne*, p. 22. « Aber wer, so fügt er [Thomas Browne] hinzu, kennt das Schicksal seiner Gebeine und weiß, wie oft man / sie beerdigen wird. [photographie] Thomas Browne / kam am 19. Oktober 1605 in London als Sohn eines Seidenhändlers zur Welt » (p. 21).

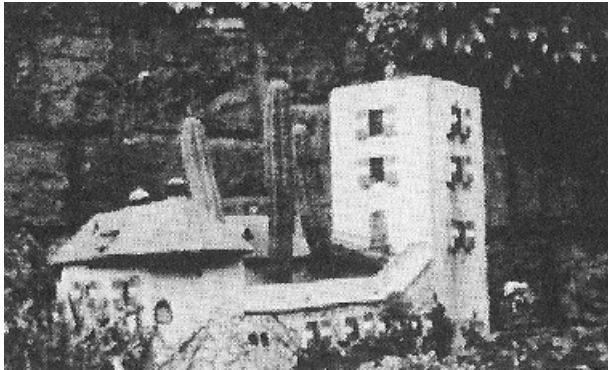
24 Voir le deuxième volume de *The Works of Sir Thomas Browne*, éd. C. Sayle, London, Grant Richards, 1904.

la destinée de tout être vivant, et joue de manière délibérée avec le *topos* de la *vanitas* tel qu'il est repris par la peinture flamande. Cet exemple de centrage montre la richesse interprétative que recèle un tel dispositif typographique, bien plus fécond qu'une simple légende ne l'eût été.

Dans le cas précédent, la surprise était suscitée par l'image elle-même, alors que le contexte était clair. Certains passages, bien moins nombreux, déroutent quant à eux parce que le lien entre l'image et le texte semble faire défaut. La mise en relief par le centrage permet d'attirer le regard du lecteur sur le lien ténu qu'entretiennent les mots centrés et l'image. Dans *Vertiges*, au début du deuxième récit, le narrateur et Ernst Herbeck se promènent à proximité de la clinique où vit ce dernier.

A Altenberg, nous redescendîmes un peu la route et, tournant à droite, montâmes ensuite par un chemin ombragé jusqu'au Burg Greifenstein, une forteresse du Moyen Âge qui joue encore aujourd'hui un rôle considérable non seulement dans mon imagination,

36



mais aussi dans celle des habitants de Greifenstein vivant au pied du rocher <sup>25</sup>.

Il est évident que la photographie reproduite ne représente pas le Burg Greifenstein. En revanche, elle émane véritablement de la fantaisie, de l'imagination du narrateur qui tisse une relation entre ces deux représentations. Incongrue au regard du référent dont il est question dans le texte, l'image est en parfaite adéquation avec l'évocation de l'imagination par le narrateur.

Tant que le texte est centré, l'image est encadrée, présentée à travers une transition visuelle qui sert de seuil entre le texte et la reproduction. Le passage qui

<sup>25</sup> *Vertiges*, p. 41-42. « In Altenberg gingen wir die Straße ein Stück zurück und stiegen sodann, rechts abbiegend, den schattigen Weg zur Burg Greifenstein hinauf, einer Festung aus dem Mittelalter, die nicht nur in meiner Phantasie, / [photographie] / sondern auch in der am Fuß des Felsens lebenden Greifensteiner bis auf den heutigen Tag eine bedeutende Rolle spielt » (p. 47).

précède ou suit l'image est alors en lien direct avec elle et permet de lui donner un sens. En revanche, en l'absence de centrage, la présentation *in medias res* de l'image rend son interprétation bien plus difficile. Elle provoque un décalage, dans la mesure où le passage dans lequel elle s'insère directement n'est plus nécessairement lié sémantiquement avec le sujet figuré. Lorsqu'un tel lien existe, le texte qui encadre immédiatement l'image a valeur explicative. Citons à titre d'exemple la description de l'appartement dans lequel Ambros Adelwarth, le grand-oncle du narrateur dans le troisième récit des *Émigrants*, a vécu avant d'entrer dans l'hôpital psychiatrique d'Ithaca. La photographie de l'appartement s'insère au milieu de la description qu'en donne la tante du narrateur, Fini (*E*, 120/148).

*A contrario*, le lecteur est parfois confronté plus brutalement à l'image. Dans certains cas, le lien avec le récit est implicite, mais clair, comme lorsqu'une photographie ovale, de facture ancienne vient montrer un groupe d'enfants en excursion dans le deuxième récit des *Émigrants*. À ce point du récit, le narrateur raconte les excursions qu'il a faites lorsqu'il était dans la classe de l'instituteur Paul Bereyter (*E*, 51/59), et notamment comment le groupe est parvenu à localiser une mine de lignite qui n'était plus exploitée depuis la fin de la Première Guerre mondiale. Si le contexte est en rapport direct avec l'image, puisque le narrateur relate l'une des sorties organisées par l'instituteur, rien ne permet de déterminer si la photographie disposée au milieu de cette phrase a été prise le jour de cette découverte. En effet, le contexte de la phrase rappelle que Paul Bereyter avait coutume, dès que le temps le permettait, d'accompagner les élèves hors de l'école, dans la nature, pour des leçons de choses. L'image a une valeur évocatrice certaine par son ancienneté et sa forme ; la tâche d'interprétation incombe cependant largement au lecteur.

Ainsi l'organisation du texte autour d'une image joue-t-elle un rôle déterminant dans la perception que le lecteur a d'elle. L'altérité introduite par l'image au sein du texte est plus nettement mise en valeur lorsqu'elle est directement insérée dans le texte lorsque le texte est centré autour d'elle. Il s'ensuit que la compréhension du sens de l'image en devient plus ardue, et que le travail d'interprétation conduit le lecteur à effectuer un va-et-vient plus ou moins important entre l'image et le texte pour parvenir à déterminer précisément pourquoi une image est reproduite.

Le centrage du texte qui suit ou précède l'image en souligne l'hétérogénéité face à la masse écrite, tandis que la permanence de la typographie renforce son inclusion visuelle. De même, les phrases écrites dans des langues étrangères sont parfois mises en italique, ce qui les distingue du texte allemand. Un usage rigoureux des conventions typographiques par Sebald impliquerait que les mots qui proviennent de langues étrangères le soient dans tous les cas. Or ce signalement est loin d'être systématique. La variation dans le traitement typographique des passages en langues étrangères n'est pas négligeable, car elle

détermine les conditions dans lesquelles le lecteur sera mis en face d'un énoncé qu'il ne comprend pas nécessairement. Lorsque les italiques sont employés, le lecteur perçoit avant même d'avoir effectivement lu la phrase qu'un élément hétérogène se profile. Ce corps étranger peut se démarquer également par la teneur du propos. Ainsi, dans le deuxième récit de *Vertiges*, Malachio prend congé du narrateur par une phrase en italien qui l'intrigue : « Je me demandai ce que Malachio avait voulu dire par *Ci vediamo a Gerusalemme*, j'essayai, mais en vain, de me rappeler son visage ou ses yeux [...]»<sup>26</sup>. » Prononcée dans une autre langue, la phrase recèle en outre une énigme et demeure ainsi une entité étrangère à plusieurs titres.

38

À l'inverse, l'absence de tout signalement nous place sans préparation devant cet élément venu d'ailleurs. Ainsi la dernière phrase de « La cour de l'ancienne école » se termine-t-elle subitement en français, sans qu'elle soit expliquée. Lorsqu'Austerlitz évoque le sentiment d'angoisse qu'il éprouve en feuilletant une Bible galloise pour enfants, la perplexité du lecteur est forte face à ces mots : « yn yr hesg ar fin yr afon » (*A*, 69/81). Ils surgissent du plus profond de l'enfance, alors qu'Austerlitz ne parle plus cette langue. Ils étaient prononcés par son père adoptif, pasteur au pays de Galles, lors de ses sermons. Le passage se rapporte à l'épisode de l'Ancien Testament où Moïse, nouveau-né, est confié au fleuve<sup>27</sup>. De façon métaphorique, ce récit relate aussi l'histoire de Jacques Austerlitz, confié par sa mère, juive, à un *Kindertransport* qui l'emmènera en Angleterre, loin de sa Prague natale, et le sauvera de la déportation et de la mort. À ce stade du récit toutefois, Austerlitz ignore lui-même tout de son origine, lui qui a entièrement oublié, une vie durant, ses premières années passées auprès de sa mère, et sa langue maternelle, le tchèque. Mais les mots qui lui sont restés de la langue galloise sont précisément ceux qui entrent singulièrement en écho avec sa propre vie. Ils ne sont pas mis en relief par les italiques, si bien que leur homogénéité avec le cours du texte les laisse émerger de la mémoire du locuteur comme une résurgence, et nullement comme un corps qui lui serait étranger. Cet exemple montre à quel point le choix de la disposition typographique procède pleinement de l'écriture du texte.

<sup>26</sup> *Vertiges*, p. 64. « Ich fragte mich, was Malachio mit den Worten *Ci vediamo a Gerusalemme* gemeint hatte, versuchte, vergebens, mich an sein Gesicht oder an seine Augen zu erinnern [...] » (p. 76).

<sup>27</sup> Deuxième livre de Moïse, II, 1-3. Une citation correspondant partiellement à la phrase en gallois d'Austerlitz se trouve dans un livre illustré de la bibliothèque privée de Sebald aux archives littéraires allemandes de Marbach-sur-le-Neckar : Moses, *yr Arweinydd Mawr gan y parch, Cyhoeddwy*, 1922, p. 15-16. Du même ouvrage (p. 38-39) est tirée l'image reproduite p. 70-71 dans Austerlitz (p. 82-83 de l'original).

De prime abord, il semble que la présence des italiques souligne le caractère étranger des termes, tandis que leur absence serait le signe d'un degré d'inclusion supérieur, d'une intégration plus accomplie dans la prose sebalddienne, dans la mesure où la langue étrangère n'est plus discernable à l'œil nu. Mais dans le même temps, l'effet de surprise en est accru, puisque le lecteur, emporté par son élan, est soudainement confronté à l'irruption de ces mots dont il comprend plus ou moins, et en tout état de cause autrement, le sens. Le sentiment d'altérité est paradoxalement renforcé par la disparition des signes de différenciation extérieurs. Ce processus rend à l'altérité son statut singulier, celui d'une irruption inopinée dans un univers familier. En un sens, il s'agit donc moins d'une inclusion supérieure des langues étrangères que d'une acceptation de leur dimension irréductible, tandis que l'emploi de l'italique leur assigne une place parfaitement circonscrite dans le texte. L'absence d'italique induit ainsi le lecteur à prendre en considération la possibilité qu'une autre langue prenne la parole au détour de chaque phrase.

Un examen systématique des ouvrages narratifs de Sebald montre qu'il n'a pas recours de façon uniforme aux deux modalités de mise en relief dans tous ses ouvrages. La pratique varie au gré des livres, sans suivre un développement chronologiquement identifiable. Dans *Vertiges*, le recours au centrage du texte est très fréquent, qu'il précède ou suive l'image. Dans *Les Émigrants* en revanche, seules trois images sont insérées selon ce procédé. Mais l'ouvrage suivant, *Les Anneaux de Saturne*, présente de nouveau des exemples fréquents de centrage, bien que cette pratique soit nettement moins affirmée que dans *Vertiges*. Quant au dernier ouvrage, *Austerlitz*, il ne présente plus aucun cas de centrage du texte autour d'une image. De ce point de vue formel, il convient donc de rapprocher *Vertiges* et *Les Anneaux de Saturne* d'une part, *Les Émigrants* et *Austerlitz* de l'autre.

La variation est identique en ce qui concerne l'emploi des italiques pour signaler l'irruption d'une langue étrangère. Dans le premier livre, *Vertiges*, la quasi-totalité des termes est en italique – seuls font exception les toponymes ou les termes assimilés par la langue allemande. À l'inverse, dans l'ouvrage suivant, *Les Émigrants*, l'expression du discours direct en langue étrangère n'est jamais signalée par des italiques, tandis que des mots isolés comme *teas-maid* le sont. *Les Anneaux de Saturne* témoigne d'un retour de l'auteur à sa première manière, tandis que sa dernière publication, *Austerlitz*, accentue même par rapport aux *Émigrants* l'effacement de la différenciation typographique entre l'allemand et les langues étrangères.

Au terme de cet examen des modalités typographiques d'insertion de matériaux autres que l'allemand, il apparaît donc que les ouvrages dans lesquels Sebald recourt aux italiques pour signaler l'irruption d'une langue étrangère



sont également ceux où il procède à un centrage du texte autour de l'image insérée. Une telle convergence dans la pratique typographique ne saurait être une coïncidence. Comment expliquer cette variation du procédé ? Le rapprochement formel qu'il est désormais légitime d'opérer entre *Vertiges* et *Les Anneaux de Saturne* d'une part et *Les Émigrants* et *Austerlitz* de l'autre corrobore en fait une parenté de nature entre les livres. Les deux derniers ouvrages rapportent ainsi des rencontres du narrateur avec des personnes qui le touchent au point qu'il leur consacre une histoire ou un ouvrage. Si la présence d'un narrateur proche de l'auteur par bien des traits est commune aux quatre livres, ce sont les personnes qu'il rencontre qui sont au centre de ces deux œuvres. En revanche, dans *Vertiges* et *Les Anneaux de Saturne*, aucun personnage ne joue un rôle aussi important. Le récit relève de la biographie littéraire dans la première et la troisième partie de *Vertiges*. Les fragments biographiques consacrés à Henri Beyle et Franz Kafka conduisent structurellement à un effacement du narrateur dans le propos relaté. À l'inverse, la deuxième et la quatrième partie de ce texte ainsi que *Les Anneaux de Saturne* présentent le récit de voyages effectués par le narrateur en Italie, sur sa terre natale et dans le comté du Suffolk ; il y joue un rôle central.

Or si l'on met en relation le type d'insertion des langues étrangères et le propos du texte qui y correspond, on constate que les italiques sont employés lorsque le narrateur est au centre du récit ou qu'il s'agit de biographies d'écrivains, tandis qu'ils disparaissent lorsque la rencontre avec l'autre est mise en avant. Cette rencontre effective, recherchée au prix d'enquêtes, d'entretiens avec des proches de la personne, surmonte la différence la plus apparente pour faire sa place à une altérité qui autorise la rencontre, c'est-à-dire non pas la réduction de l'autre au même, mais son maintien dans sa singularité. Ce point se manifeste dans l'écriture par l'absence d'italiques, ce qui abolit la frontière entre langue allemande et langue étrangère tout en permettant une surprise bien plus grande du lecteur soudain confronté à une langue nouvelle. De façon strictement parallèle, les images surgissent dans ces ouvrages sans la médiation d'un cadre, si bien que la représentation est comparable à l'image qui surgit mentalement à l'évocation d'un souvenir. Il s'agit d'un processus intérieur et immédiat, d'une *imagination* du récit, au sens où le récit s'imagine en se déployant en images.

À l'inverse, lorsque le narrateur voyage à l'étranger ou retrace la vie d'écrivains qu'il n'a pu rencontrer, les langues et les images restent étrangères au corps du texte : elles s'en démarquent par les italiques ou par le centrage du texte autour des images. Or lorsque le narrateur fait état de ses voyages, il se place sur un terrain où l'emploi des langues étrangères ainsi que l'exhibition des images rapportées de ces pérégrinations peuvent servir à authentifier son récit, à souligner que ces déplacements ne sont pas le fruit de l'imagination



du narrateur<sup>28</sup>. Quant aux récits consacrés à des écrivains disparus, Stendhal et Kafka, la valeur documentaire de l'image et de la langue étrangère ne saurait faire de doute, puisqu'il peut s'agir par ce moyen d'ancrer le récit dans un travail de recherche. Une telle interprétation vise à mettre en lumière les raisons qui président au choix d'un mode de fonctionnement typographique, sans pour autant en inférer que toutes les images et toutes les citations en langues étrangères obéissent strictement à cette visée. Rappelons que la pratique n'est pas toujours systématique dans un ouvrage, et qu'il s'agit ici de dégager un cadre général que des analyses de détail viennent nuancer.

Si Sebald compose son œuvre avec des matériaux aussi variés que du texte et des images, la langue allemande et des langues étrangères, ce n'est donc pas pour agrémenter ses textes de plages divertissantes. Bien au contraire, tous les éléments entrent en combinaison pour former une surface qui se déploie selon différents axes. L'écriture tisse ainsi un plan dans lequel elle se meut, sans hiérarchie entre les éléments qui la composent. Selon le rythme imprimé à l'écriture, certains d'entre eux sont mis en relief. En quoi cet espace singulier détermine-t-il une lecture comparable à la traversée d'un chemin tantôt escarpé, tantôt plus paisible, fait de détours et d'égarements, confrontée aux aspérités du terrain qu'elle parcourt ?

## LA MATIÈRE DU TEXTE

La force de la rencontre avec l'altérité se traduit dans les effets produits par le recours à ces matériaux divers sur le rythme de la lecture. Leur irruption marque des ruptures avec une stricte linéarité discursive et contribue à exhiber la texture matérielle du récit.

### L'épaisseur matérielle du langage

Le recours aux langues étrangères introduit une discontinuité notoire dans la linéarité du discours. Renoncer à l'allemand revient à déplacer l'origine de la parole, et ainsi à procéder à un changement de localisation subjectif.

Même si le lecteur possède un degré de familiarité comparable avec deux des langues employées, le simple fait que les propos soient exprimés dans un autre idiome implique un déplacement de sa position et une *résistance du sens*. En lisant les dernières phrases en français de « La cour de l'ancienne école » dans sa

28 Cette lecture suggère que la terre natale du narrateur, évoquée dans la dernière partie de *Vertiges*, est assimilable pour le narrateur qui vit loin d'elle depuis bien longtemps à une terre étrangère, ce que confirme le fait même que le titre de cette partie, « il ritorno in patria », soit formulé en italien et non en allemand.

version allemande (« Ce que tu écris mal, Séraphine ! Comment veux-tu qu'on puisse te lire ? »), un lecteur francophone éprouvera une surprise différente de celle du lecteur qui ne comprendrait pas le français : il est subitement plongé dans sa propre langue. L'évidence du propos le touche par son immédiateté, et convoque des souvenirs d'école. Un lecteur qui comprend le français comme une langue étrangère est quant à lui placé devant la résistance qu'oppose toute langue non maternelle, et en parvenant au sens de ces phrases au prix d'un effort plus grand, il fait l'épreuve du cheminement qu'implique la lecture. De cette manière, la mise en scène de cette phrase en français prend métaphoriquement un tour performatif, puisque cette phrase, qui témoigne d'une difficulté de lecture liée à une graphie dégradée, s'entend alors en un sens figuré, en relation avec la résistance de cette phrase en français. Quant au lecteur qui ne connaît pas cette langue, il éprouve la fermeture complète du texte, qui ne peut pas se lire au sens le plus concret du terme. Ces trois possibilités témoignent du déplacement inévitable qu'introduit le changement de langue, indépendamment du degré de familiarité que le lecteur entretient vis-à-vis d'elle.

Une telle confrontation à la lettre de la langue prend sa source dans le projet narratif sebaldien. Le plus souvent, le recours à une langue étrangère est justifié par les trajectoires des personnages. C'est en raison des nombreux voyages effectués par les personnages que des langues aussi diverses sont pratiquées par l'œuvre. Cette diversité donne ainsi un pendant textuel à la traversée des pays. Si le livre ne peut montrer matériellement les changements de lieu, puisqu'il consiste en un unique objet, le passage d'une langue à l'autre exécute sur le plan linguistique un déplacement similaire. Ainsi ces variations sont-elles l'image exacte du changement de lieu. Dans *Les Anneaux de Saturne*, le narrateur effectue un voyage à pied dans le Suffolk ; dans *Vertiges*, il se déplace en Italie ou aux Pays-Bas ; le personnage éponyme Austerlitz est élevé par une famille galloise et découvre tardivement ses origines tchèques ; dans *Les Émigrants*, le narrateur se trouve fréquemment en Angleterre. Lorsque l'emploi d'une langue étrangère n'est pas justifié par la présence du narrateur dans un pays où elle est pratiquée, seul un syntagme, voire un simple terme, est reprise de façon isolée. C'est alors le contexte immédiat qui éclaire l'apparition de ces locutions dans des langues étrangères.

Le lecteur est ainsi mis face à des énoncés qu'il ne peut comprendre que s'il a une maîtrise suffisante des langues concernées. Or s'il est fréquent de connaître l'anglais, et si les phrases citées en néerlandais ne sont guère difficiles à déchiffrer pour un germanophone, il est plus hasardeux de supposer chez le lecteur ne serait-ce que des rudiments dans la variété des langues employées. Au détour de l'une ou l'autre phrase, le lecteur se trouvera face à des mots qu'il ne comprend pas. L'étranger se dresse devant lui. Cette rencontre a plusieurs effets. En premier

lieu, le lecteur découvre que le texte résiste à sa compréhension de la manière la plus immédiate qui soit. Alors qu'il lui semblait directement accessible parce qu'il en connaît la langue, il constate que la simple compréhension des mots n'est plus évidente. Par ce procédé, le lecteur éprouve la résistance du texte. Le sens, ou du sens, échappe structurellement à sa compréhension. Les passages en langue étrangère ne sont certes jamais entièrement indispensables à la compréhension du déroulement de la narration, mais le fait de les comprendre ou non induit plusieurs possibilités. Soit le lecteur sollicite une langue avec laquelle il a un degré de familiarité différent et change ainsi d'univers linguistique, soit un pan du texte lui demeure forclus. Malgré les différences qui séparent de telles expériences, le déplacement constitue dans les deux cas une modalité de la rencontre avec l'altérité. Cette écriture travaille ainsi la matière de la langue de façon que le lecteur parcoure à son tour ce trajet concret et fasse l'épreuve du travail fourni par le bricoleur avec ce matériau.

L'un des usages les plus fréquents des langues étrangères consiste pour Sebald à *signaler un changement de locuteur*. Les propos d'un Anglais peuvent ainsi être rapportés dans la langue maternelle du personnage. La langue étrangère indique alors que le discours d'un tiers se manifeste. Sebald n'a jamais recours aux guillemets pour introduire le discours direct, si bien qu'il est parfois difficile d'attribuer correctement une phrase avant l'apparition, parfois très tardive, de l'incise. Ce trait suscite souvent une certaine désorientation du lecteur et place sur le même plan des voix que les guillemets auraient hiérarchisées. Dans ce cadre, l'usage d'une langue étrangère introduit un point de repère. Dans le premier exemple, la distinction entre les différents personnages est très claire :

Après le déjeuner, l'oncle Kasimir fut pris d'une impatience de plus en plus évidente ; il tournait dans la pièce comme un lion en cage et finit par dire :  
I have got to get out of the house ! sur quoi tante Lina, occupée à faire la vaisselle, répliqua : What a day to go for a drive<sup>29</sup>!

Le changement de langue signale le passage au discours direct sans risque de confusion possible. L'absence de guillemets permet de juxtaposer la voix du narrateur et celle du personnage tandis que grâce à l'emploi de l'anglais, le passage d'un locuteur à un autre est net.

29 *Les Émigrants*, p. 102. « Nach dem Nachmittag wurde der Onkel Kasimir zusehends unruhig, ging im Zimmer herum und sagte schließlich: I have got to get out of the house!, worauf die Tante Lina, die am Geschirrwaschen war, erwiderte: What a day to go for a drive! » (p. 124-126).

Néanmoins, cette stricte répartition entre les voix et les langues est rarement respectée, comme en témoigne le deuxième exemple. L'oncle Kasimir relate au narrateur ce qu'il sait de la vie du grand-oncle de ce dernier, Ambros Adelwarth. Ses propos sont rapportés en allemand au discours direct, mais l'anglais surgit à la fin du dialogue :

Plus l'oncle Adelwarth vieillissait, plus il m'a semblé se creuser, et quand je l'ai vu pour la dernière fois, dans sa maison de Mamaroneck, que les Solomon lui avaient léguée et qu'il avait aménagée avec beaucoup de goût, on aurait juré qu'il ne tenait plus debout que grâce à ses vêtements. Comme je t'ai dit, c'est Fini qui s'est occupée de lui dans les derniers temps. Elle pourra te raconter plus précisément ce qu'il en était. L'oncle Kasimir s'arrêta pour contempler la mer. C'est le bord des ténèbres, dit-il. Et de fait, on eût cru que derrière nous le continent avait sombré et que plus rien d'autre n'émergeait du désert liquide que cette étroite bande de sable s'étirant du nord au sud. I often come out here, dit l'oncle Kasimir, it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where<sup>30</sup>.

44

L'irruption de la langue anglaise ouvre ici la voie à plusieurs interprétations. Le sens même de la phrase n'est pas sans rapport avec l'emploi d'une langue étrangère : Kasimir dit se rendre à cet endroit parce qu'il y ressent « qu'il est loin, bien qu'il ne sache pas d'où ». Ce sentiment d'être loin de quelque part naît chez le lecteur grâce à la lecture d'une langue étrangère. Or la juxtaposition des deux langues, sans guillemets, fait précisément perdre provisoirement de vue la prééminence de l'une des deux. Le lecteur se retrouve hors de sa langue lorsqu'il lit cette phrase sur le sentiment de se trouver ailleurs, de sorte que le recours à une langue étrangère place le lecteur dans une situation analogue à celle du personnage. Dans une perspective plus générale, ce type d'emploi replace le discours dans son contexte en rappelant au lecteur que la conversation a lieu en anglais. Mais elle met en évidence une nuance dans la nature du discours direct. Jusqu'à ce point du récit, le discours direct était

30 *Ibid.*, p. 106-107. « Je älter der Adelwarth-Onkel geworden ist, desto hohler ist er mir vorgekommen, und wie ich ihn das letztemal gesehen habe, in dem sehr vornehm eingerichteten Haus in Mamaroneck, das die Solomons ihm vermacht hatten, war es, als werde er bloß noch von seinen Kleidern zusammengehalten. Wie gesagt, die Fini hat sich um ihn gekümmert gegen das Ende zu. Von ihr kannst du dir genauer erzählen lassen, was war. Der Onkel Kasimir blieb stehen und schaute auf das Meer hinaus. Das ist der Rand der Finsternis, sagte er. Und wirklich schien es, als sei hinter uns das Festland versunken und als ragte nichts mehr aus der Wasserwüste heraus außer diesem schmalen, nach Norden hinauf und nach Süden hinunter sich erstreckenden Streifen Sand. I often come out here, sagte der Onkel Kasimir, it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where » (p. 129-130).

restitué en allemand : il était donc « traduit » en allemand par le narrateur. Or ici, le lecteur a l'impression d'entendre la « véritable » voix du personnage, en langue originale. Au lieu de rester installé dans l'univers clos du récit en langue allemande, le lecteur est projeté au-delà, si bien qu'il lui semble toucher une réalité extérieure à travers la langue étrangère. L'espace dans lequel se déploie l'écriture est ainsi élargi. En outre, le surgissement de cette langue étrangère exhibe la corporéité de la langue étrangère par sa résistance. Par contrecoup, c'est la langue allemande qui est renvoyée à sa propre épaisseur par-delà la transparence de façade qu'induit la lecture d'un texte dans une langue maternelle. Ce recours à l'insertion d'une phrase dans une langue étrangère brise l'apparente immédiateté du langage et renvoie à sa matérialité.

Ce dernier point est tout aussi sensible lorsqu'un mot *isolé* est cité dans une langue étrangère. Il peut s'agir de souligner le contexte dans lequel le récit est situé. Le mot cité possède alors parfois un équivalent allemand. Citer dans une langue étrangère est un geste qui installe une autre dimension linguistique. C'est singulièrement le cas dans le récit que le narrateur fait d'un rêve qui lui vient alors qu'il se trouve à Deauville, à la recherche des traces de la vie que son grand-oncle Ambros Adelwarth a menée. Certaines expressions sont citées en français, comme « femme au passé obscur » (*E*, 149/185), ce qui rappelle au lecteur que la scène du rêve se situe à Deauville. Dans la mesure où il est ici question d'un rêve, ces tournures semblent en surgir directement : le rêveur se souvient généralement de la langue dans laquelle il a rêvé. La société cosmopolite de Deauville représentée dans le rêve s'exprime d'ailleurs dans plusieurs langues, et le narrateur rapporte des bribes d'un article de journal français dans leur langue d'origine, ainsi que les propos en anglais de certains spectateurs :

Dans la *Gazette de Trouville* on pouvait lire que cette année-là, une véritable vague d'exotisme avait submergé Deauville : des musulmans moldo-valaques, des brahmanes hindous et toutes les variétés de Cafres, de Papous, de Niams-Niams et de bachi-bouzouks importés en Europe avec leurs danses simiesques et leurs instruments sauvages. [...] Lors de la première grande course de la saison à l'hippodrome de la Touques, j'entendais l'échotier d'une feuille de chou anglaise déclarer : It actually seems as though people have learnt to sleep on the hoof. It's their glazed look that gives them away. Touch them, and they keel over. J'étais moi-même debout, mort de fatigue, dans la tribune de l'hippodrome<sup>31</sup>.

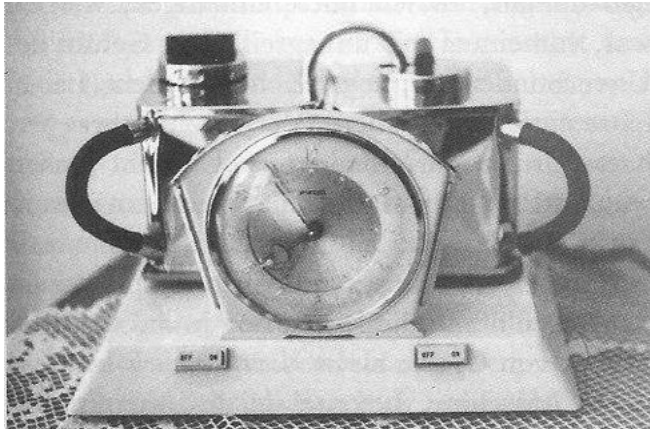
31 *Ibid.*, p. 146. « In der *Trouville Gazette* stand zu lesen, daß heuer eine regelrechte Welle des Exotismus über Deauville hereingebrochen sei: des musulmans moldo-valaques, des brahmanes hindous et toutes les variétés de Cafres, de Papous, de Niams-Niams et de

Ces fragments en langues étrangères surgissent telles les images du rêve et leur donnent une consistance concrète. Le lecteur entend ces voix comme s'il voyait directement les images du rêve décrites par le narrateur. Elles jouent ainsi un rôle figuratif et forment un équivalent linguistique à la matérialité immédiate des images vues pendant le sommeil. L'emploi de ces langues permet dans ce cas une représentation discursive de la scène du rêve.

Le recours à des expressions isolées formulées dans diverses langues recèle ainsi une valeur évocatrice. La distance qu'elles introduisent à l'égard de la perception du langage ainsi que les connotations liées à chacune de ces langues contribuent à l'élaboration d'un espace de l'écriture dont le lecteur éprouve la consistance en changeant de paysage linguistique. De la sorte, il parcourt un terrain dont les contours altérés modifient sa perception. Ce changement peut correspondre à la découverte de réalités qui n'ont pas cours dans la langue allemande. C'est ce qui se produit dans la quatrième histoire des *Émigrants*, dans laquelle le narrateur commence par relater son arrivée à Manchester, et sa découverte de certains objets anglais comme la *teas-maid* :

46

C'était, comme elle me l'expliqua, ce qu'on appelle une *teas-maid*, à la fois machine à infuser



le thé et réveille-matin. Monté sur un socle en tôle peinte de couleur ivoire, l'instrument au corps d'acier inoxydable étincelant ressemblait, lorsqu'il était en service et que la vapeur s'en échappait, à une centrale thermique en miniature, et le cadran de la pendule-réveil avait, comme je pus m'en rendre compte une

---

Bachibouzouks importés en Europe avec leurs danses simiesques et leurs instruments sauvages. [...] Beim ersten großen Pferderennen der Saison im Hippodrom von La Touque hörte ich einen englischen Klatschkolumnisten sagen: It actually seems as though people have learnt to sleep on the hoof. It's their glazed look that gives them away. Touch them, and they keel over. Ich stand, selber todmüde, auf der Tribüne des Hippodroms » (p. 182).

fois le crépuscule venu, cette douce fluorescence vert tilleul qui m'était familière depuis l'enfance et grâce à laquelle, la nuit, d'une manière inexplicable, je me sentais toujours protégé<sup>32</sup>.

En citant le mot en anglais et en italique, Sebald le montre au lecteur comme une réalité étrangère. L'objet est nouveau, le mot étranger également, et le geste qui consiste à placer la photographie de l'objet aux côtés de sa description fait pendant à la citation du nom en anglais. La description de l'objet, qui conduit à l'évocation de l'enfance, ne saurait se substituer à sa désignation dans la langue d'origine, pas plus qu'elle ne saurait prétendre prendre la place de son image<sup>33</sup>.

Confrontée à d'autres langues, la prose allemande est mise face à une extériorité du langage ; son immédiateté apparente s'estompe. Tout comme les objets, les mots ont leur couleur, et la présence de ces autres tonalités fait ressortir la texture propre de l'allemand. Le déplacement subjectif du lecteur qu'induit le passage d'une langue à l'autre inscrit la lecture de la prose sebalidienne dans un rythme syncopé, marqué par des accélérations et des ralentissements au gré des effets de surprise ménagés par la présence de divers matériaux dans l'œuvre.

#### La lecture d'un espace visuel

La présence d'images au beau milieu du texte ne se borne pas à produire un espace textuel non hiérarchisé. La rupture qu'elle introduit avec la lecture discursive du texte est à l'origine de syncopes structurelles dans le rythme de la lecture. En effet, si le lecteur est libre d'accorder ou non son attention aux images, il n'en réagit pas moins à leur présence, même sur le mode de la négation.

Tout d'abord, l'apparition des images influence le rythme de la lecture, sans que leur rôle puisse être assigné de manière homogène. Ainsi le rapport qu'elles entretiennent avec le texte est-il plus ou moins contingent. Il convient dès lors de distinguer les images dont la présence se lit sur un mode parallèle au texte, de celles, au demeurant nettement moins nombreuses, qui sont incluses dans le cours du texte au point qu'en ne les lisant pas, le lecteur se retrouve face à une phrase incomplète. Dans ce dernier cas, le type de rupture introduit par l'irruption de l'image ne ressortit pas à l'interruption du cours

32 *Ibid.*, p. 181-182. « Es war, wie sie mir auseinandersetzte, eine sogenannte *teas-maid*, Weckeruhr und Teemaschine zugleich. Die auf einer elfenbeinfarbenen Blechkonsole aufgebaute, aus blitzendem rostfreiem Stahl gefertigte Apparatur glich, wenn beim Teekochen [photographie] der Dampf aus ihr aufstieg, einem Miniaturkraftwerk, und das Zifferblatt der Weckeruhr phosphoreszierte, wie sich in der hereinbrechenden Dämmerung bald schon zeigte, in einem mir aus der Kindheit vertrauten stillen Lindgrün, von dem ich mich in der Nacht immer auf unerklärliche Weise behütet fühlte » (p. 227).

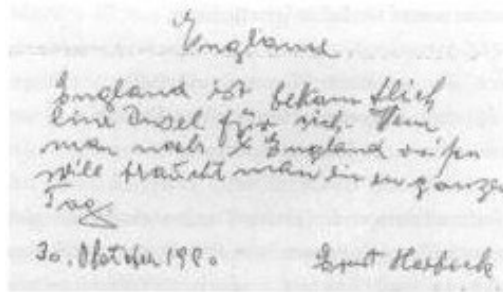
33 J'analyse ce point en détail dans « Plurilinguisme et multimédialité dans l'œuvre de W.G. Sebald », *Études germaniques*, janvier-mars 2007, p. 251-263.

de la lecture lui-même, puisque la reproduction présente un texte qu'il est nécessaire de lire<sup>34</sup>. C'est bien plus le rythme de la lecture qui est modifié par le changement de support. L'interrogation porte sur la graphie. Dans l'ensemble de l'œuvre de Sebald, trois types de support sont entièrement inclus dans le flux typographique : le manuscrit, le fac-similé d'une édition ancienne et la peinture.

Sur un manuscrit, par définition, la main de l'auteur a apposé sa marque. Ce ne sont pas seulement ses mots qui sont reproduits, mais aussi son écriture. Pour cette raison, son aptitude à susciter l'empathie est plus grande. Dans les récits de Sebald, la reproduction de manuscrits dans le texte est un procédé récurrent. Toutefois, l'auteur n'y fait appel qu'une fois pour poursuivre sa phrase.

La tête sur l'épaule, la peau du front sévèrement tirée vers le haut, les paupières baissées, il écrivit :

48



Puis nous partîmes<sup>35</sup>.

La singularité du geste ne réside pas tant dans la citation, introduite sans originalité particulière par la tournure « il écrivit », que dans l'exhibition du matériau qui sert de support à l'écriture par le moyen de sa reproduction. Il est impossible de lire le texte de Herbeck comme celui de Sebald, du simple fait du dispositif mis en place. Or par ce geste d'insertion, l'auteur souligne tout d'abord l'hétérogénéité du poème de Herbeck par rapport à sa propre écriture. En l'inscrivant dans la continuité de son texte, et en incitant donc fortement le lecteur à le déchiffrer, il oblige ce dernier à changer de rapport à la forme scripturaire. Le lecteur ne peut plus lire à la même vitesse. Ce changement de rythme incite à entendre autrement le texte de Herbeck. En outre, la graphie possède en elle-même une force évocatrice certaine, de sorte que c'est la personne

34 Voir sur ce point également l'article de Patrick Lennon, « An Intertextual Approach to W.G. Sebald and Laurence Sterne », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 91-104 (p. 97 sur ce point).

35 *Vertiges*, p. 49. « Mit zur Seite geneigtem Kopf, die Stirnhaut streng nach oben gezogen, die Lider gesenkt, schrieb er:[insertion] Danach gingen wir » (p. 56).



même du poète qui nous paraît plus familière. À ce titre, la reproduction du manuscrit procède de la matérialisation de la rencontre entre le narrateur et le poète dont traite un long passage de la deuxième partie de *Vertiges*, « All'estero ». Ce manuscrit est reproduit parce qu'il a été écrit *pour* le narrateur, sous ses yeux, et la reproduction de l'écriture souligne l'adresse du poème. Ce point est corroboré par l'examen de la citation d'un autre poème de Herbeck qui, à l'inverse, est repris dans la typographie de l'ensemble du texte. Sebald écrit :

La cigarette, avait-il écrit dans un de ses poèmes,  
*est un monopole et doit*  
*être fumée. Pourquoi'enflames*  
*elle se consume*<sup>36</sup>.

Le poème est placé en retrait par rapport au corps du texte, mais il est cité en caractères d'imprimerie précisément parce que, comme le sous-entend le contexte, il a été publié. Le narrateur en a pris connaissance en dehors de sa rencontre avec le poète ; il en a été le destinataire au même titre que l'ensemble des lecteurs potentiels, tandis que « England » a été écrit pour lui, en sa présence, à sa demande. Le recours à la matérialité de la graphie joue ainsi un rôle bien précis, puisqu'il replace le lecteur dans les circonstances de la rencontre avec le poète. Par une insertion qui contraint à adopter une autre vitesse de lecture, Sebald invite le lecteur à partager avec le narrateur cette adresse singulière du poème.

Alors que cette insertion de manuscrit dans le prolongement d'une phrase constitue un cas unique dans l'œuvre de Sebald, plusieurs fac-similés jalonnent le texte. Le changement de support peut être l'expression mimétique d'une transformation dont il est question dans le texte. C'est le cas lorsque la métamorphose de Baldanders, personnage tiré de *Simplicius Simplicissimus*, est évoquée dans *Les Anneaux de Saturne*. Le passage du livre de Grimmelshausen où Baldanders se présente y est reproduit en caractères gothiques (*AS*, 35/35). Le changement de graphie souligne le changement de scripteur, d'autant que celui-ci incarne précisément le changement. Ce personnage a la faculté de se métamorphoser, comme l'indique son nom. À son contact, l'apparence du texte change également.

L'insertion d'un passage extrait d'un livre peut aussi exprimer une rupture dans la structure du texte. Dans la dernière partie, l'en-tête d'un chapitre de

36 *Ibid.*, p. 48 (les italiques sont absents de l'original). « Die Zigarette, hatte er in einem seiner Gedichte geschrieben, / ist ein Monopol und muß / geraucht werden. Auf Dassie / in Flammen aufgeht » (p. 55).

l'œuvre de Thomas Browne *Miscellanies* est inséré dans la typographie d'une édition d'origine, interrompant une longue énumération :

Dans un recueil d'écrits variés posthumes de Thomas Browne où il est question du jardin potager et d'agrément, du champ d'urnes aux environs de Brampton, de l'aménagement de collines et de montagnes artificielles, des plantes citées par les prophètes et les évangélistes, de l'île d'Islande, du vieux saxon, des réponses de l'oracle de Delphes, des poissons consommés par notre Seigneur, des habitudes des insectes, de la fauconnerie, d'un cas de boulimie sénile et de bien d'autres choses, il se trouve aussi, sous le titre de

## MUSÆUM CLAUSUM

or

### Bibliotheca Abscondita

50

un catalogue de livres remarquables, tableaux, antiquités et autres objets singuliers dont l'un ou l'autre a dû effectivement figurer dans une collection de curiosités constituée par Browne en personne, tandis que la plupart ont manifestement fait partie d'un trésor purement imaginaire n'existant qu'au fond de sa tête et uniquement accessible sous forme de lettres sur le papier<sup>37</sup>.

Ce titre renvoie bien au chapitre concerné de Thomas Browne, mais il peut tout autant s'appliquer à ce passage des *Anneaux de Saturne* dans la mesure où Sebald procède également à l'énumération d'objets mentionnés dans le texte de Thomas Browne, liste qu'il développe sur quatre pages. Par cette démarcation typographique, le titre du chapitre s'émancipe de sa fonction première pour s'étendre au texte dans lequel il est repris. Il signale au lecteur l'entrée dans cette bibliothèque, dans ce musée imaginaire. Sans interrompre le cours de la lecture,

37 *Les Anneaux de Saturne*, p. 319. « In einem von Thomas Browne nachgelassenen Konvolut vermischter Schriften über den Nutz- und Ziergartenbau, über das Urnenfeld bei Brampton, das Anlegen künstlicher Hügel und Berge, die von den Propheten und heiligen Evangelisten erwähnten Pflanzen, die Insel Island, die altsächsische Sprache, die Antworten des Delphischen Orakels, die von unserem Erlöser gegessenen Fische, die Gewohnheiten der Insekten, die Falknerei, einen Fall von Altersfreßsucht, und noch manch anderes mehr befindet sich auch ein [fac-similé] betitelter Katalog merkwürdiger Bücher, Bildnisse, Antiquitäten und sonstiger absonderlicher Dinge, von denen dies oder jenes tatsächlich Teil einer von Browne selber zusammengetragenen Raritätensammlung gewesen sein mag, das allermeiste aber offenbar zum Bestand eines rein imaginären, einzig im Inneren seines Kopfes existierenden und nur über die Buchstaben auf dem Papier zugänglichen Schatzhauses gehörte » (p. 321-322).

il marque une frontière et matérialise ce lieu dont l'existence se cantonne à l'écriture.

Dans ces deux cas, le choix de recourir à la reproduction d'éditions anciennes pour citer un texte est guidé par la portée métadiscursive de ces insertions. Il permet, en contraignant le lecteur à s'attarder sur ces mots, d'attirer son attention sur leur valeur singulière. Toutefois, le jeu avec la typographie a pour particularité de faire entendre la voix du livre convoqué, sans intermédiaire, ce qui lui confère une plus grande force. Aussi cette rupture peut-elle offrir, comme dans *Austerlitz*, l'occasion de reproduire la puissance d'un cri (A, 36/40). Sebald évoque Gastone Novelli, figure tirée du *Jardin des Plantes* de Claude Simon, qui a été torturé à Breendonk. Lors d'un long séjour en Amérique du Sud, il tâche d'apprendre une langue essentiellement composée de la voyelle A, modulée à l'infini. Revenu dans son pays, il se met à peindre. Le motif principal de son œuvre est la lettre A, qu'il dessine « tantôt au crayon à papier, tantôt avec le manche de son pinceau ou un instrument encore plus grossier, en rangées serrées, se chevauchant et se recouvrant, toujours semblables et ne se répétant toutefois jamais, en vagues montantes et descendantes, comme un long cri prolongé »<sup>38</sup>. C'est alors que Sebald insère trois lignes d'« A », reproduites d'après l'édition du *Jardin des Plantes*<sup>39</sup>, avant de revenir sans autre transition à son personnage principal, Jacques Austerlitz. Ainsi cette insertion clôt-elle un passage en rendant palpable, par une rupture typographique, la violence indicible de la torture. Le lecteur qui parcourt ces trois lignes vit ce cri et le reproduit par l'acte même de la lecture.

Les reproductions de manuscrits ou d'éditions anciennes ont en commun de restituer des mots, des phrases, et c'est ce qui autorise ces documents à prendre la place d'une partie de phrase dans la composition du texte sebaldien. Il est bien plus surprenant de voir un détail de tableau remplir la même fonction de substitution, comme lorsque le premier texte de *Vertiges* nous décrit Henri Beyle *alias* Stendhal.

Il a enfin réussi, se dit-il, à sortir de ce corps trapu et il lui semble que le haut col droit passémenté allonge son cou trop court. Même ses

38 Austerlitz., p. 36. « [...] einmal mit dem Bleistift, dann mit dem Pinselstiel oder einem noch gröberen Instrument, in eng in- und übereinander gedrängten Reihen, immer gleich und doch sich nie wiederholend, aufsteigend und abfallend in Wellen wie ein lang anhaltender Schrei » (p. 40).

39 Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 85-86.



fort écartés, qui à son grand dam lui valent souvent d'être surnommé « le Chinois », paraissent soudain plus audacieux, convergeant davantage vers un point imaginaire<sup>40</sup>.

52

Le lecteur doit ainsi compléter la phrase en articulant verbalement le détail du tableau, ce qui produit un grand effet de surprise. Cette surprise s'explique par le remplacement d'un mot par sa représentation. Les yeux sont immédiatement identifiables, il ne s'agit pas d'une énigme ; en revanche, ce détail de tableau dénote bien au-delà du mot. Dans la mesure où il s'agit d'un détail de portrait, le lecteur s'interroge sur l'identité du visage dont il ne voit que les yeux, et est en droit de supposer qu'il s'agit de Beyle lui-même.

Un tel procédé est d'autant plus étonnant qu'il n'est mis en œuvre qu'une fois par Sebald. Pourtant, à plusieurs reprises, des représentations picturales limitées aux yeux sont reproduites. Dans le même ouvrage, le deuxième récit, « All'estero », propose deux détails de tableaux peints par Pisanello qui, comme le portrait de Stendhal, font irruption au beau milieu d'une phrase. Mais dans ces cas, ils viennent conforter le commentaire qu'en donne le texte en étant placés immédiatement avant ou après les termes concernés, sans prendre part à la syntaxe de la phrase. Ils sont traités selon l'une des modalités d'insertion et de centrage habituelles dans la narration sebaldivienne. Dans *Austerlitz*, où le procédé de centrage a entièrement disparu, les paires d'yeux animales et humaines présentées dès les premières pages du livre ne se substituent pas davantage à un mot du texte (A, 11/11). Par contraste se révèle la particularité du premier cas, qui pose une équivalence entre ces deux media. Le balancement entre image et texte auquel le lecteur est habitué se voit ici brisé par la collision des deux modes d'expression. Le rythme de la lecture est ainsi troublé, et le lecteur se voit renvoyé à une interrogation qui porte sur la nature du medium grâce auquel un propos lui parvient. Ces yeux en forme de rébus jouent avec l'aptitude du lecteur à désigner les objets qu'il voit et soulignent le surcroît de précision apporté par le tableau. Alors que le texte doit décrire avec une abondance de

40 *Vertiges*, p. 15. « Es ist ihm, als sei es ihm endlich gelungen, aus seinem untersetzten Körper zu fahren, als habe der hohe gestickte Stehkragen ihm den zu kurzen Hals gestreckt. Selbst seine weit auseinanderliegenden [détail du tableau] deretwegen er zu seinem Leidwesen oft *Le Chinois* genannt wird, scheinen auf einmal [*sic*] kühner, mehr auf eine imaginäre Mitte zu gerichtet » (p. 15).

qualifications leur particularité, la reproduction la donne immédiatement à voir. La condensation de l'image est révélée avec éclat par sa substitution au mot. Le lecteur reste en arrêt.

À l'exception de ces cas rares, les images ne se substituent pas au texte. Les media demeurent strictement distincts, si bien que la lecture du texte ne détermine pas de manière contraignante celle des images. Par conséquent, le lecteur dispose d'une liberté très large. Il peut aussi bien s'attarder sur les images, tenter par un va-et-vient d'établir leur rapport avec le texte, les survoler, ne leur accorder aucune attention. L'apparition des images, à défaut de prescrire un rythme unique à la lecture comme dans le cas précédemment évoqué, n'en scande pas moins la découverte du texte, quel que soit le temps que le lecteur choisit de lui consacrer. En raison de cette liberté laissée à chaque lecteur, il ne peut s'agir de définir ce rythme. En revanche, sa variété même constitue un aspect des effets produits par cette écriture du bricolage qui donne maille à partir avec la texture de l'œuvre. Les prolongements rythmiques d'une écriture du bricolage convertissent la lecture en un parcours dont le lecteur dessine les pauses, les errances, les accélérations. En posant les conditions de cette liberté dans la déambulation au moyen d'un dispositif imagé à l'écart de la pratique illustrative, Sebald place le lecteur face à un choix : que ce dernier se plonge dans l'étude des images ou qu'il les relègue au second plan, il trace un chemin possible dans l'œuvre, et ne peut se soustraire à l'effet de rupture qu'elles introduisent.

L'espace textuel non hiérarchisé que Sebald met en place dans son œuvre est marqué par la programmation de ruptures dans le rythme de la lecture. Chacune d'entre elles renvoie le lecteur à la matière du texte. La présence simultanée des images et du texte remet en outre en question le champ de compétence de l'écrit, notamment dans sa prétention à évoquer le réel.

Par-delà les effets de rythme qu'elle induit dans la lecture, l'insertion des images remet en question le statut de l'écriture. En raison de l'absence de hiérarchie entre les matériaux employés, l'autonomie du texte est remise en question. La présence des images ne peut ainsi demeurer sans répercussion sur l'expression verbale, et elle a une incidence toute particulière lorsqu'un objet, un personnage ou un paysage évoqué par le texte est montré grâce à une reproduction visuelle. La matière et l'immédiateté de l'image entrent alors en concurrence avec la force évocatrice du verbe. Dans la mesure où il ne précède pas l'image dans l'élaboration de l'œuvre, le texte tient compte de cette présence selon des modalités diverses dont l'examen permet de déterminer les conséquences induites par la reproduction des sujets sur leur description, et d'affiner ainsi l'évaluation des prolongements poétologiques qui découlent de la spatialité propre à une écriture du bricolage.

Le surgissement du sujet décrit au beau milieu du texte provoque une rupture radicale avec la prétention de l'écriture à convoquer la présence de l'image grâce à la description. La figure rhétorique de l'ecphrasis qui consiste à décrire une œuvre d'art change ainsi radicalement de sens lorsque le tableau décrit est reproduit. Dans le cas de la *teas-maid*, la reproduction d'une photographie qui la représente provoque une remise en question du statut même de la description. Le terme anglais, aussi étranger que la réalité qu'il désigne, exige d'être expliqué, et l'objet décrit, afin que le lecteur puisse se le représenter. Or à peine la description est-elle entamée que la photographie surgit et montre de la façon la plus explicite qui soit cet appareil anglais. Dès lors, pourquoi décrire un objet, s'il apparaît aux yeux du lecteur ? La nature du geste descriptif change. Ce n'est plus l'ensemble de l'appareil qui fait l'objet d'une description, mais bien davantage ce dont la photographie ne saurait rendre compte. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que la forme de l'objet n'est pas indiquée dans le texte, tandis que la description met l'accent sur ses couleurs, nécessairement absentes de la reproduction en noir et blanc, et sur les associations qu'elles éveillent chez le narrateur. La comparaison avec une centrale thermique paraît de prime abord ressortir au procédé courant de description qui consiste à convoquer une image en raison de sa ressemblance particulière avec l'objet dépeint, afin de rendre sa représentation mentale plus aisée. Sans la photographie, le lecteur se figurerait une centrale thermique pour tenter de se représenter l'objet. Mais ici, au contraire, il consulte la photographie pour juger de la validité et de la qualité poétique propre à cette comparaison. Ce type de recours à l'image, qui pourrait sembler proche de l'illustration, entre en réalité en interaction avec la pratique de l'écriture, précisément parce que cette dernière est conçue en tenant compte de la présence de l'objet<sup>41</sup>. Là où l'image semble redoubler le texte, c'est en fait le statut de la description qui est réévalué et s'en trouve modifié. Elle n'est jamais « aux côtés » de la représentation visuelle de l'objet au sens d'un redoublement, d'une juxtaposition, d'une concurrence ; une telle écriture combine les matériaux et les fait entrer en résonance.

Lorsque l'image précède sa description, cette dernière endosse des fonctions différentes de celles qu'elle assume lorsque le sujet évoqué est montré au milieu du passage qui lui est consacré. Le lecteur est alors en premier lieu surpris par la représentation visuelle de l'objet, et le texte vient apporter une explication sur son origine. Il permet ainsi tout d'abord l'attribution d'un sens à une

41 Voir aussi Lilian R. Furst, « Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, op. cit., p. 219-229, pour une étude de la filiation de l'écriture sebalddienne avec le réalisme.

représentation dont le lecteur ne saurait déterminer avec précision la nature. Lorsque le texte s'attarde à considérer certains détails, il met en lumière des aspects qui auraient pu être négligés par le lecteur, et l'incite à concentrer son attention sur des points particuliers. En ce sens, il guide son regard et propose un autre parcours visuel de l'image. C'est le cas lorsque le narrateur des *Anneaux de Saturne* soumet au lecteur une photographie du tombeau de saint Sebald suivie de sa description :

En juin 1519, au terme de douze années de travail, l'ouvrage, d'un poids de plusieurs tonnes et de près de cinq mètres de haut, porté par douze escargots et quatre dauphins enroulés, représentant la totalité du cosmos divin, est dressé dans le chœur de l'église dédiée au saint patron de la ville. Sur le socle du monument,



faunes, sirènes, animaux fabuleux et créatures de toute sorte se pressent autour des figures féminines incarnant les vertus cardinales, sagesse, mesure, justice et bravoure. Au-dessus, on voit des héros de la légende – Nemrod le chasseur, Hercule avec la massue, Samson armé de la mâchoire d'âne ainsi que le dieu Apollon entre deux cygnes – voisinant avec des représentations du miracle de la glace, de la sustentation des affamés et de la conversion d'un hérétique. Puis viennent les apôtres représentés avec leurs emblèmes et les instruments de leur supplice, et tout en haut, la cité céleste avec ses trois sommets et

ses innombrables logements, Jérusalem, la fiancée attendue avec nostalgie, la chaumière de Dieu parmi les hommes, l'image d'une autre vie, devenue nouvelle. Et à l'intérieur de l'habitable fondu d'un bloc et autour duquel planent quatre-vingts anges, dans un coffre revêtu de lames d'argent, reposent les ossements du mort exemplaire, précurseur d'un temps où les larmes nous seront essuyées des yeux et où il n'y aura plus ni peines ni souffrances ni gémississements<sup>42</sup>.

56

Tout comme dans le cas de la *teas-maid*, la description ne se réfère jamais explicitement à l'image reproduite. Certains des éléments mentionnés peuvent clairement être identifiés sur la photographie, mais d'autres ne sont pas visibles, ce qui montre que l'angle sous lequel le cliché est pris réduit nécessairement à un plan unique l'objet considéré, tandis que la description peut faire état de ses autres faces et évoquer également l'intérieur du tombeau. La présence de l'image entraîne une plus grande économie dans la description. En effet, il n'est pas nécessaire de décrire la forme des figures représentées, et ce point, témoigne bien de la modification dans l'écriture introduite par la présence de l'image. Au-delà de la différence structurelle dans l'approche que le texte et la photographie ont d'un objet, la description offre la possibilité d'éclairer par des commentaires la valeur symbolique des représentations figurées sur le tombeau. Le choix d'orienter la description selon un regard qui s'élève de la base du monument vers son sommet guide l'interprétation de cette œuvre d'art en suggérant d'y lire une élévation spirituelle. Tandis que l'image propose en un seul temps une appréhension générale du tombeau, la description, par nature discursive, induit un cheminement dans l'œuvre, un parcours qui détermine un sens. Alors que ces deux approches d'un même objet pourraient paraître entrer en concurrence ou se redoubler, elles proposent deux temps de la rencontre, l'une synchronique, générale, sous la forme d'une image, l'autre diachronique, détaillée, par le texte. En procédant à une diversification des modes d'appréhension, cette stratégie

---

42 *Les Anneaux de Saturne*, p. 108-110. « Im Juni 1519, nach Vollendung der zwölfjährigen Ar- [image] beit, wird das tonnenschwere, beinah fünf Meter hohe, von zwölf Schnecken und vier geschwungenen Delphinen getragene, den gesamten heilsgeschichtlichen Kosmos repräsentierende Monument im Chor der dem Stadtheiligen geweihten Kirche aufgestellt. Am Sockel des Grabmals drängen sich Faune, Seejungfern, Fabelwesen und Getier jedweder nur denkbaren Art um die weiblichen Kardinaltugenden Klugheit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit und Tapferkeit. Darüber sind zu sehen Figuren aus der Sagenwelt – Nimrod der Jäger, Herkules mit der Keule, Simson mit dem Eselskopf und der Gott Apollo zwischen zwei Schwänen – nebst Darstellungen des Eiswunders, der Speisung der Hungernden und der Bekehrung eines Ketzers. Dann kommen die Apostel mit ihren Marterwerkzeugen und Wahrzeichen einer Zeit, in welcher uns die Tränen abgewischt werden von den Augen und in der weder Leid sein wird noch Schmerz oder Geschrei » (p. 107-109).



d'écriture rend compte de la variété des lectures qu'un même objet peut offrir. Loin d'être redondants, l'image et le texte s'éclairent l'un l'autre en proposant des angles radicalement distincts.

À l'inverse, dans quelques cas, Sebald évoque un tableau sans adjoindre sa reproduction. La description revêt alors de nouveau sa fonction initiale, celle de permettre au lecteur de constituer une représentation mentale d'un objet qu'il ne voit pas. Grâce à l'approche discursive de la description, le narrateur peut ainsi orienter l'appréhension du lecteur sans que ce dernier soit en mesure d'adopter une démarche concurrente ni qu'il puisse contester le choix opéré par la description. Ainsi en va-t-il du passage consacré à un tableau de Jacob van Ruysdael que le narrateur regarde au Mauritshuis à La Haye, après avoir vu l'anatomie de Rembrandt (*AS*, 103-104/102-103)<sup>43</sup>. L'accent est mis sur la perspective du tableau, plus précisément sur le point de vue duquel le peintre a pu voir le paysage représenté. L'angle adopté correspond à un lieu imaginaire, et c'est en insistant sur cet aspect fictif de la peinture que le narrateur livre dans la suite de ce passage une description des lieux figurés sur le tableau ainsi que des personnages que l'on peut y voir. Dans de tels cas, l'image que le lecteur se représente met à contribution ses capacités d'imagination, et le souvenir qu'il construit ne repose pas sur l'observation directe de l'objet. Or c'est cette démarche qui est à l'œuvre la plupart du temps lorsqu'une action, un lieu, un personnage sont décrits. L'exemple d'un tableau renforce le contraste en raison de la valeur artistique du sujet. La différence entre la simple description textuelle et celle qui est assortie d'une image vaut toutefois de manière générale. La modification de la fonction assignée à l'écriture est rendue manifeste par la comparaison entre les deux types de description, et elle se comprend plus profondément grâce à une connaissance de ses codes rhétoriques : la description a été théorisée en regard de la représentation picturale<sup>44</sup>. En faisant figurer l'image auprès de la

43 Pour une comparaison entre le rôle joué par le tableau de Rembrandt et celui de van Ruysdael, voir Claudia Albes, « Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46, 2002, p. 279-305, notamment p. 298-301.

44 Pour un point théorique, voir Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. L'auteur distingue sept niveaux de saturation picturale d'une description : l'effet-tableau, qui est le « résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures » et produit un « effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général, soit à un tableau en particulier », la « vue pittoresque », l'hypotypose, le tableau vivant, qui décrit des personnages figés dans une composition qui rappelle un tableau, l'arrangement esthétique ou artistique, la description picturale et enfin l'ecphrasis, seule figure dans laquelle un tableau est directement évoqué. Une telle typologie met en évidence la profondeur des liens qui unissent la description et les arts picturaux. Pour une

description, Sebald brise la rivalité des deux modes d'expression. Le texte ne peut plus prétendre défier la peinture ; il en dit autre chose, et c'est en raison de l'écart irréductible qui les sépare que ces deux modes d'expression peuvent se côtoyer dans la même œuvre. La possibilité technique, autrefois inexistante, de reproduire facilement l'image attribuée à l'écriture un champ d'exercice modifié dont l'œuvre de Sebald joue en ayant recours à la figuration visuelle ou en y renonçant.

58

L'élargissement des possibilités techniques de reproduction dans le livre introduit une modification de la représentation. La richesse de détail fournie par l'image peut même se substituer au caractère singulier de la représentation des situations vécues. La précision de l'image est alors contrebalancée par sa banalisation. Ce risque encouru est envisagé indirectement dans l'œuvre elle-même. Dans le récit consacré à Henri Beyle, le narrateur rappelle ce passage dans lequel l'écrivain constate amèrement que certains de ses souvenirs ne sont en réalité que les images des tableaux qu'il a vus. L'image tend à effacer le souvenir personnel (V, 12-13/11-12). En plaçant vis-à-vis du texte une image qui correspond à la description, Sebald est donc conscient du risque qu'il prend. L'image suscite une vive impression, si bien que le texte doit pouvoir faire face à cette puissance évocatrice. La concurrence frontale est évitée grâce à la délimitation des particularités d'expression propres à chaque médium. Texte et image ne font pas double emploi. Outre la richesse du détail que le texte ne saurait épuiser, la représentation visuelle, par sa facture singulière, évoque également un contexte d'expression. Dans le cas des arts graphiques, un dessin de Beyle et un tableau de Rembrandt, en raison de la différence de trait notoire qui les sépare, ne produiront pas le même effet sur le spectateur, tout comme le style, le ton d'une description en déterminent largement la perception. Les photographies, quant à elles, présentent de surcroît la particularité d'entretenir un rapport direct avec leur sujet. Elles en portent la trace, et attestent ainsi leur existence. L'introduction de documents visuels dans les ouvrages incite à une lecture documentaire des textes, dans la mesure où la matérialité propre à la photographie relève à divers degrés d'un rapport direct à la réalité extra-textuelle.

Derrière le rapport entre l'image et le texte se trame en sourdine la relation qu'ils entretiennent à l'égard du réel. Lorsque l'image des yeux de Beyle se substitue au mot, ils sont mis en équivalence. Toutefois, cette interprétation tautologique de la représentation visuelle et du langage est dans le même temps remise en cause

---

étude exhaustive du rapport entre image et texte dans la tradition rhétorique, voir Mosche Barrasch, « Bild, Bildlichkeit », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. II, p. 10-30.

par l'effet de surprise que la substitution provoque. En effet, si l'image et le mot étaient véritablement interchangeables, le lecteur ne saurait être déconcerté par le remplacement de l'un par l'autre. Employer la représentation plastique au lieu du mot, c'est au contraire souligner la différence irréductible qui les sépare, et montrer en outre explicitement que ni l'un, ni l'autre, ne rend compte de la réalité. Entre la dénotation commune et les connotations propres, l'écart récuse la permutabilité des media. En outre, la hiérarchie qui prévaut traditionnellement entre ces deux modes d'expression se trouve ainsi radicalement contestée. Sur ce point, les analyses menées par Michel Foucault dans l'opuscule *Ceci n'est pas une pipe* apportent un éclairage capital. Au cours de la lecture qu'il donne du tableau de Magritte et de ses variations, il interroge la répartition entre langage et image, et démontre que la richesse paradoxale de cette œuvre réside dans la subversion qu'elle exerce à l'égard des deux grands principes qui ont prévalu dans la peinture occidentale entre le xv<sup>e</sup> et le xx<sup>e</sup> siècle. Le premier « affirme la séparation entre représentation plastique (qui implique la ressemblance) et référence linguistique (qui l'exclut) ». Aussi procède-t-il à un cloisonnement entre les deux systèmes :

Il faut qu'il y ait d'une façon ou d'une autre subordination : ou bien le texte est réglé par l'image (comme dans ces tableaux où sont représentés un livre, une inscription, une lettre, le nom d'un personnage) ; ou bien l'image est réglée par le texte comme dans les livres où le dessin vient achever, comme s'il suivait seulement un chemin plus court, ce que les mots sont chargés de représenter. Il est vrai que cette subordination ne demeure stable que bien rarement : car il arrive au texte du livre de n'être que le commentaire de l'image, et le parcours successif, par les mots, de ses formes simultanées ; et il arrive au tableau d'être dominé par un texte dont il effectue, plastiquement, toutes les significations. Mais peu importe le sens de la subordination ou la manière dont elle se prolonge, se multiplie, et s'inverse : l'essentiel est que le signe verbal et la représentation visuelle ne sont jamais donnés d'un coup. Un ordre, toujours, les hiérarchise allant de la forme au discours ou du discours à la forme<sup>45</sup>.

Cette hiérarchie fondamentale est mise à bas par l'usage sebaldien de l'image dans le texte, et plus largement par un projet poétique qui relève du bricolage. Alors même que l'emploi de l'image relève de la tautologie, dans le cas des yeux de Beyle, il renvoie à la différence fondamentale des deux media et brise l'illusion tautologique. À la différence de l'usage rhétorique de la tautologie, qui consiste à jouer de la possibilité propre au langage de dire la même chose de manière différente, ou de répéter à foison une même

45 Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1977, p. 39-40.

chose de manière redondante, c'est le mode d'expression qui varie ici, si bien que la différence signifiante ne procède pas d'une variation autorisée par la richesse du langage. Bien au contraire, le recours à une image désigne une lacune de la langue. La tautologie aurait consisté à faire figurer une légende sous l'image, geste auquel se refuse Sebald. Or, les conséquences de cette rupture se prolongent par le questionnement du lien référentiel entretenu par l'image et le langage avec le monde. En effet, si deux manières de désigner les yeux sont également comprises, mais ne dégagent pas des significations réductibles l'une à l'autre, quelle est celle des deux qui rend compte du référent avec la plus grande adéquation ? La description, pourvue désormais d'une fonction renouvelée, vient-elle compléter ce que l'image ne peut montrer ? En ce cas, la combinaison des deux modes d'expression permettrait la production d'une totalité plus proche du réel. L'étude des modalités variées qui combinent image et description a pourtant montré que la visée de cette pratique, loin de résider dans la production d'une réplique du réel, brise l'illusion d'une identité, à la manière d'une surface qui brise le cours d'un rayon lumineux et entraîne sa diffraction, sa démultiplication. Ce passage de l'un au multiple se traduit dans l'œuvre par la présence simultanée de divers modes d'expression dont le rôle est bien de témoigner du règne du multiple à l'intérieur de cette poétique. Aussi ce point correspond-il à la remise en question du second principe dont Foucault affirme qu'il a longtemps été en vigueur dans la peinture occidentale : « l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif<sup>46</sup>. » La multiplication des moyens de représentation affirme implicitement l'inadéquation de chacun d'entre eux au réel ainsi que leur inaptitude à en rendre compte. La présence d'un choix ouvre à chaque instant dans l'œuvre la question des raisons qui ont présidé à l'insertion de l'image ou à son absence, ainsi qu'au développement de la description. En outre, la présence d'images dont le sens est difficilement assignable, souligne l'incomplétude structurelle de l'image : sans titre, dépourvue de commentaire, elle signifie peu, en fin de compte. La ressemblance de l'image se révèle ainsi incapable de représenter en dehors de son inscription dans un système linguistique. Qui nous dit ce qu'une photographie ou un tableau représentent, sinon le langage ? Et quelles sont les raisons qui nous incitent à ajouter foi à ces allégations ? La combinaison de l'ouverture à la multiplicité d'une part, et de la dissociation de la ressemblance et du lien représentatif de l'autre, est à même de définir un espace non hiérarchisé, autonome de surcroît. À ce titre,

---

46 *Ibid.*, p. 42.

la distinction qu'établit Michel Foucault entre ressemblance et similitude se révèle pertinente et précieuse à la compréhension de l'écriture sebaldienne.

Alors que l'exactitude de l'image [par sa ressemblance] fonctionnait comme un index vers un modèle, vers un « patron » souverain, unique et extérieur, la série des similitudes (et il suffit qu'il y en ait deux pour qu'il y ait déjà série) abolit cette monarchie à la fois idéale et réelle<sup>47</sup>.

La coexistence d'un double système qui fait signe vers le réel – l'image et la description – mine non seulement la hiérarchie entre texte et image, mais également la prééminence du référent sur la représentation. « La ressemblance comporte une assertion unique, toujours la même : ceci, cela, cela encore, c'est telle chose. La similitude multiplie les affirmations différentes, qui dansent ensemble, s'appuyant et tombant les unes sur les autres<sup>48</sup>. » Si les descriptions sebaldiennes placées à proximité des images portent la trace de cette présence plastique, il faut alors y voir la manifestation de cette plurivocité des affirmations qui relèvent du paradigme de la similitude. Les va-et-vient que cette écriture incite à effectuer entre texte et image, mais également entre les langues, ou encore entre les voix, sont autant de pas de danse que chaque lecteur anime.

Dès lors que l'autonomie de l'espace référentiel sebaldien est établie, quel sens attribuer à la stratégie d'authentification de l'écriture par le recours à des matériaux qui ne se contentent pas de faire signe vers le monde, mais en portent la trace ?

#### Effet de preuve : signe de la matérialité du monde

Le recours à l'insertion de documents iconographiques en vue d'une authentification du propos engage l'œuvre narrative dans un rapport au réel complexe. En effet, si la démultiplication des signes selon un principe de similitude ébranle le principe hiérarchique, cette remise en question a lieu au moyen d'une mise en scène visuelle qui tendrait de prime abord à arrimer cette écriture au réel. De surcroît, le narrateur semble partager un grand nombre de points communs avec l'auteur, mais aucun pacte autobiographique n'autorise toutefois à conclure à une quelconque identité entre le narrateur et l'auteur<sup>49</sup>. Si une autonomie de l'espace d'écriture voit le jour, il faut alors que ce soit par une subversion des procédés d'authentification exhibés.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

<sup>49</sup> Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975. Pour qu'il y ait pacte autobiographique, il faut que l'auteur affirme de manière incontestable être le narrateur, et que ce narrateur soit en outre au centre d'un récit consacré à son évolution. Aucune de ces deux conditions n'est remplie par l'œuvre narrative de Sebald.

C'est ce qu'un examen des images à valeur documentaire révèle. Le recours à deux types de matériaux, la photographie et le manuscrit, qui entretiennent un rapport indiciel avec l'objet dont ils sont la trace, tend à inscrire le réel *dans* la matérialité de l'espace textuel, au lieu de faire signe vers elle, et à cultiver ainsi une ambiguïté au fondement de la singularité poétique sebaldienne.

Le manuscrit entretient un lien direct évident avec le scripteur, puisqu'il ne peut exister que si ce dernier a bel et bien tracé les contours des lettres qui figurent sur le papier. Par conséquent, la reproduction d'un manuscrit rappelle qu'un homme se tient derrière les mots, et que son écriture révèle un trait de sa personne. De même, la photographie relève de la trace. Comme lui, elle témoigne du rapport à un objet existant réellement, puisque c'est précisément cette existence réelle de l'objet (auteur ou sujet photographique) qui fonde sa possibilité d'existence. La ressemblance de la photographie avec son sujet ne repose pas sur une analogie très forte, comme la peinture figurative sait en produire, mais sur une identité, ce que souligne clairement Peirce dans ses *Écrits sur le signe* :

62

Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature<sup>50</sup>.

La photographie se distingue néanmoins du manuscrit sur deux points principaux. Tandis que le manuscrit est le résultat d'un acte volontaire du scripteur, le sujet de la photographie laisse sa trace seulement parce qu'il réfléchit les rayons lumineux. C'est son apparence qui est conservée. Il en découle un point important pour l'analyse du rôle de ces images : la photographie relève de l'empreinte, tandis que le manuscrit est informé par le scripteur. Par conséquent, l'insertion de l'un ou l'autre type d'image en rapport immédiat avec la réalité extra-textuelle permet de viser une authentification du texte de nature différente.

À de nombreuses reprises, Sebald recourt à l'insertion de *manuscripts*, qu'il s'agisse de l'agenda du narrateur dans la deuxième partie de *Vertiges*, « All'estero » (V, 59/69), des carnets de l'instituteur Paul Bereyter dans l'histoire du même nom des *Émigrants* (E, 72-73/86-87), de l'agenda du grand-oncle Ambros Adelwarth dans la troisième histoire des *Émigrants* (E, 150/187, 156-157/194-195, 162-163/200-201), ou de celui de Roger Casement dans *Les Anneaux de*

---

50 Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 151.

*Saturne* (AS, 159-161/160-162). Quel rôle la mise en évidence de l'écriture manuscrite y joue-t-elle ?

Le cas de Roger Casement est le plus simple, autant en raison de son contexte que du caractère historique du personnage. L'agenda est cité à titre de preuve, à plusieurs égards. Le narrateur rappelle que Roger Casement, engagé dans la dénonciation des crimes coloniaux au Congo belge ainsi que dans le combat nationaliste irlandais, avait été arrêté et condamné à mort. Afin d'éviter tout recours en grâce, l'accusation avait fait parvenir au roi d'Angleterre, au président des États-Unis ainsi qu'au Pape des extraits de son journal intime qui faisaient état de ses liaisons homosexuelles. L'authenticité de ce journal a longtemps été contestée jusqu'à ce que le document soit rendu accessible au printemps 1994. La démarche consistant à insérer sur une double page entière une reproduction de ce journal, puis la signature de Casement, vise donc à authentifier le document. La pièce est produite devant nous, lecteurs. En voyant cette écriture manuscrite, que nous ne sommes pas en mesure d'identifier, nous croyons spontanément à l'authenticité de l'agenda. En outre, l'écriture de Roger Casement incite le lecteur à ressentir une plus grande empathie envers le destin de cet homme présenté dans l'ouvrage comme un défenseur de la dignité humaine. Contrairement au manuscrit de Herbeck cité précédemment, le contenu du texte (difficile à déchiffrer au demeurant) est secondaire.

Quel crédit apporter aux manuscrits du narrateur produits pour attester la véracité d'une coïncidence ? Dans *Vertiges*, le narrateur montre ce qui est censé être son agenda de 1980. Sont reportées sur la page d'octobre les dates auxquelles il a effectué les étapes du voyage qu'il relate dans la première partie de « All'estero ». Elles correspondent exactement à celles que fournit le récit. Or cette page n'est pas reproduite pour prouver la véracité des propos tenus précédemment ; elle est exhibée aux yeux du lecteur en vue d'accréditer la coïncidence pour le moins surprenante dont le narrateur fait état : plongé dans la lecture de *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohême l'année 1787* de Giacomo Casanova, il constate avec stupeur que le jour où il lisait à Venise les notes de Grillparzer sur son voyage en Italie n'est autre que celui de l'évasion de Casanova. Puisqu'il reproduit la page d'agenda correspondante, l'anecdote ne peut qu'être vraie... Cette insertion ressortit donc principalement à une stratégie d'authentification de l'histoire rapportée. En raison de la valeur indicielle du manuscrit, le lecteur tend à accréditer l'hypothèse d'une coïncidence effective, alors que la production de fausses preuves, de documents falsifiés, demeure pourtant tout à fait plausible.

Si l'on peut supposer, à tort ou à raison, que le narrateur de *Vertiges* est une personne réelle et qu'il nous fournit de véritables preuves en nous montrant

son agenda ou ailleurs son passeport au nom de Sebald, une certaine méfiance s'impose lorsqu'il s'agit de prêter foi à l'authenticité des manuscrits de simples particuliers évoqués dans les récits. Les pages d'Ambros Adelwarth (ou de Paul Bereyter) reproduites dans *Les Émigrants* jouent à l'évidence eux aussi un rôle d'authentification. Inspirés par des personnes réelles, les personnages des *Émigrants* ne coïncident pas nécessairement avec eux. Certains ont ainsi plusieurs modèles. L'écriture du grand-oncle Ambros Adelwarth apparaît dans le texte pour la première fois grâce à la reproduction d'une carte de visite sur laquelle il indique, à l'attention de la tante Fini, son départ pour Ithaca. Le texte de la carte est repris dans le corps du texte, de sorte que l'insertion du document est redondante d'un point de vue informatif. Mais il ajoute une dimension affective et permet d'accréditer l'existence du grand-oncle.

64

L'écriture du grand-oncle est montrée à nouveau dans la dernière partie du texte. Tandis que les exemples précédents font état d'insertions ponctuelles qui ne jouent pas un rôle majeur dans la structure des textes où ils s'insèrent, l'agenda du grand-oncle Adelwarth est disposé de sorte qu'il forme la dernière partie du récit. Au plan typographique, le changement de paragraphe est renforcé par le saut de deux lignes, ce qui constitue le plus grand changement d'unité mis en œuvre dans cette nouvelle. Dans l'édition allemande, il est en outre souligné par l'insertion de la photographie de la couverture de l'agenda à la page suivante, si bien que le lecteur croit ouvrir l'agenda du grand-oncle lorsqu'il tourne cette page, d'autant que le narrateur décrit concrètement l'objet, les sensations tactiles qu'il éveille, renforçant ainsi chez le lecteur le sentiment d'être mis en présence de l'objet même (*E*, 150-151/186-188). Jusqu'à la fin du texte, le narrateur retranscrit des passages de cet agenda, procédant ponctuellement à des ellipses ou à des commentaires. L'insertion sur une double page de la photographie de l'agenda ouvert à la date du 23 et du 24 septembre permet de découvrir des pages couvertes d'une écriture difficile à lire, comme le concède bien volontiers le narrateur (*E*, 156-157/194-195). La photographie est disposée de telle sorte que la pliure qui sépare les deux pages coïncide avec celle du livre que le lecteur tient entre ses mains, si bien qu'il lui semble presque lire l'agenda même. Cette impression est confortée par le fait que le passage dans lequel cette image est insérée n'est autre que la retranscription du contenu des pages montrées. Le paragraphe qui précède la reproduction se clôt sur une description de Constantinople qui correspond au texte figurant sous la date du 23 septembre, tandis que le texte du 24 est transcrit sous le manuscrit et se prolonge sur la page suivante. En comparant, armé d'une certaine patience tant l'écriture manuscrite est difficile à déchiffrer, le corps du texte et l'agenda du grand-oncle, le lecteur suit les méandres de son écriture, et de sa vie. La retranscription ne procède qu'à deux altérations, l'ajout de l'adjectif « zwerghaft » pour qualifier le muezzin, et du verbe « können » après « erkennen ». Le deuxième extrait de



l'agenda qui est reproduit montre pour sa part les pages correspondant au premier et au deux novembre, à la Toussaint et au jour des morts (*E*, 162-163/200-201). Il est inséré selon le même procédé de répartition sur deux pages, mais n'est pas retranscrit par le narrateur, qui procède à une ellipse entre le 26 octobre et le 21 novembre. La signification de cette insertion relève ainsi d'une autre modalité à ce point du récit. Tandis que le premier cas permettait d'instaurer un rapport d'authentification du texte du narrateur et d'inscrire la lecture dans une dimension matérielle renforcée, le second revêt une fonction évocatrice. Le choix de la Toussaint dénote la commémoration des défunts. C'est donc la date qui est signifiante dans ce texte tourné vers la perpétuation du souvenir des disparus.

Par l'étude de ces trois cas, l'ambiguïté du rapport entretenu par la prose narrative sebaldienne avec le réel apparaît de manière exemplaire. Ainsi le même procédé permet-il de rendre présents un personnage historique, un narrateur dont l'identité avec l'auteur n'est pas formellement établie, et un personnage dont l'existence est présentée comme une évidence, sans que rien ne vienne la certifier de manière indubitable. S'il porte bien la trace d'un scripteur, un manuscrit ne livre pas l'identité de ce dernier. Toute l'incertitude des textes sebaldiens, entre réalité et fiction, est présente dans ce recours aux manuscrits. Faire appel à des matériaux qui entretiennent un lien direct avec le monde extérieur atteste d'une ouverture à un espace extra-textuel dans l'écriture même. Mais cette pratique n'est pas pour autant le signe de la véracité des propos tenus. Un univers fictif peut inclure une ouverture sur un espace hors-texte.

Si, tout comme le manuscrit, la photographie relève de la *trace*, contrairement à lui, elle montre le sujet et lui semble en tout point identique. Au moment de la prise de vue, la photographie argentique se caractérise par l'altération des cristaux sous l'effet de la lumière. Ce processus chimique ne souffre aucune modification à cette étape, et c'est pour cette raison que la photographie est dotée d'une valeur de preuve certaine. Comme le souligne Danièle Méaux :

En tant que trace physique, l'image – qu'elle fonctionne comme « preuve du réel » ou comme « indice d'un jeu » – est liée à une scène concrète qui s'est trouvée placée devant l'objectif. Cependant, en raison d'un « savoir de l'*arché* », la photographie paraît à l'observateur toujours peu ou prou chevillée sur une existence passée – plus ou moins connue d'ailleurs –, celle de l'opérateur, des modèles, ou plus largement parfois de la société qui est contemporaine de la prise de vue<sup>51</sup>.

51 Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray, *Traces photographiques, Traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 7.

Mais si l'image argentique relève bien par son procédé de l'empreinte, il convient de ne pas négliger la composition de l'image par le cadrage ainsi que le développement et le tirage qui interviennent entre le sujet et la photographie. En soulignant qu'une photographie est le fruit d'un processus, il s'agit d'indiquer la séparation qui s'introduit entre réalité et photographie et interdit d'y lire un décalque du monde.

66 Contrepoint parfait de l'attitude sebalienne, l'ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>52</sup> offre des exemples frappants de la relation complexe qu'entretient le manuscrit avec la photographie d'une part, la réalité de l'autre. Le livre s'ouvre ainsi sur la reproduction d'une phrase manuscrite de Roland Barthes : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. » La valeur testimoniale du manuscrit souligne la voix de l'écrivain en même temps qu'elle le mue, de façon quasi performative, en personnage de roman, de fiction. Par la suite, de nombreuses photographies qui montrent aussi bien des paysages que l'entourage de Roland Barthes ou l'auteur lui-même, sont insérées et commentées à la première personne. Organisé notamment selon des mots clés, le livre comprend des développements dans lesquels Roland Barthes se désigne à la première, mais aussi à la troisième personne. Un double dispositif met à distance ce qui, de prime abord, semble présenter toutes les caractéristiques de l'écrit autobiographique (identité du sujet et de l'auteur proclamée dans le titre, références nombreuses à des données biographiques attestées, reproductions de photographies montrant l'auteur ainsi que de manuscrits autographes) : la présence de la phrase manuscrite en exergue qui situe d'emblée le locuteur comme personnage de roman, et l'alternance de la première personne et de la troisième. Cet ouvrage fournit un exemple remarquable du rapport ambigu qu'entretient la photographie avec la réalité et la fiction. Dans l'œuvre de Sebald, à l'inverse, tout le dispositif cherche à accréditer la thèse d'un récit que l'on pourrait dire « hétéroréférencé », en ce qu'il s'appuierait sur des faits extérieurs réels rapportés par un narrateur supposé identique à l'auteur. C'est dans ce contexte qu'il convient d'analyser l'usage des photographies dans l'œuvre.

Dans le passage consacré à l'agenda du grand-oncle est reproduite une photographie d'un jeune derviche turc d'une douzaine d'années, vêtu de sa tenue blanche et de sa coiffe. Cette photographie est insérée dans le passage qui retranscrit la description qu'Ambros donne de lui :

---

52 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.

Il portait une jupe



très ample, descendant jusqu'au sol, et une petite veste très ajustée, confectionnée comme la jupe dans un tissu de lin de texture très fine. Sur sa tête, ce garçonnet extrêmement beau avait un haut bonnet sans rebord en poil de chameau. [...] Cosmo, au gouvernail, dit qu'il voulait revenir sans tarder avec un photographe, pour faire une photo souvenir de ce derviche enfant...

Le 26 octobre, Ambros écrit : Sommes allés chercher aujourd'hui au studio les portraits du jeune garçon blanc<sup>53</sup>.

Au moment où l'image est insérée dans le texte, elle apparaît comme une simple illustration de la description. La qualité de la photographie, manifestement ancienne, laisse penser qu'il peut s'agir du jeune garçon évoqué dans l'agenda, comme d'une quelconque photographie d'époque. Le développement du texte indique en revanche explicitement l'origine de la photographie, sans toutefois affirmer positivement l'identité de la photographie montrée avec celle qui est évoquée, puisque c'est Ambros, au discours indirect, qui relate les circonstances

53 *Les Émigrants*, p. 160-161. « Er trug ein sehr weites, bis auf den Boden reichendes Kleid [photographie] und ein enganliegendes, ebenso wie das Kleid aus feinstem Leinen geschneidertes Jäckchen. Auf dem Kopf hatte der außerordentlich schöne Knabe eine hohe, randlose Haube aus Kamelhaar. [...] Cosmo am Ruder sagt, daß er nächstens wieder herauskommen wolle, mit einem Fotografen, um von dem Kinderdervisch ein Erinnerungsbild machen zu lassen... Am 26. Oktober schreibt Ambros: heute die Aufnahmen von dem weißen Knaben aus dem Studio geholt » (p. 199-201).

dans lesquelles la photographie a été prise, tandis que l'insertion dans le texte est le fait du narrateur qui procède ici à un montage. La photographie est dans un premier temps une illustration de la description, avant de revêtir une fonction d'authentification de la narration. Ce déplacement de la fonction incite le lecteur à réinterpréter l'image et à créditer la narration d'un degré de véracité accru.

L'effet de preuve est accentué lorsque la photographie affirme représenter l'un des personnages principaux. En effet, si le jeune derviche demeure une figure anonyme, anecdotique, du récit, le grand-oncle en est quant à lui le personnage principal, et la réalité de son existence est une question qui met en jeu la nature documentaire ou fictive du texte sebaldien. Le texte présente une photographie d'Ambros Adelwarth :

Il existe néanmoins de lui un portrait photographique en costume arabe datant de son séjour à Jérusalem.

68



J'ai en outre en ma possession une sorte de journal qu'Ambros a tenu à cette époque, en écriture minuscule<sup>54</sup>.

54 *Ibid.*, p. 111-112. « Es gibt jedoch ein Fotoporträt in arabischer Kostümierung von ihm aus der Jerusalemer Zeit. [photographie] Außerdem besitze ich, sagte die Tante Fini, eine Art von Tagebuch, das der Ambros damals geführt hat und das geschrieben ist in einer winzigen Schrift » (p. 137-138).

Le portrait du grand-oncle est montré au lecteur dans un geste d'authentification. Dans l'édition Fischer, on peut y lire en bas le nom du photographe et l'indication de lieu, « Jerusalem Palestine », tandis que la première édition, chez Eichborn, ne présente que la photographie proprement dite, dépouillée de son cadre. En incluant le cadre, l'auteur a choisi de souligner la dimension temporelle de la photographie : elle témoigne d'une époque révolue, que ce soit par la pratique de l'encadrement ou par la dénomination du lieu, du fait de la création de l'État d'Israël après la seconde guerre mondiale. L'insertion de l'image joue un double rôle. En premier lieu, elle permet au lecteur de se représenter concrètement le grand-oncle Adelwarth et ainsi de lui conférer un plus grand degré de réalité. En second lieu, elle souligne la dimension historique et révolue de sa vie. Puisque la photographie nous est montrée, pourquoi douter de ce qu'on nous dit d'elle ? La photographie remplit aussi bien que le manuscrit la fonction d'authentification du récit parce qu'ils relèvent l'un comme l'autre de la trace.

De manière plus générale et plus essentielle, une image photographique, si elle suppose effectivement un lien relevant de la trace avec le monde, ne permet en elle-même aucunement son identification. Seul le recours à une tierce instance ouvre la voie à son attribution. La mémoire du spectateur peut ainsi établir un lien d'analogie entre une photographie donnée et d'autres paysages, ou d'autres clichés d'une même personne. Confronté à une photographie, le spectateur fait donc appel à ses facultés d'association pour en identifier le sujet. Mais si la photographie est accompagnée d'un commentaire écrit, le spectateur identifie alors le sujet représenté avec le titre qui lui est donné. C'est ce qui se produit dans le cas de la photographie qui représente le grand-oncle du narrateur. Certes, un homme a posé devant un objectif. Mais rien, sinon un récit dont l'authenticité ne saurait être garantie, ne permet d'accréditer l'hypothèse d'une identité entre le sujet de la photographie et Ambros Adelwarth. L'identification repose sur la foi que le lecteur accorde aux propos du livre, alors que celui-ci ne prétend pas au statut fiable d'écrit historique. À elle seule, l'image photographique ne renvoie dès lors à rien d'autre qu'à elle-même et à l'existence, au moment de l'instantané, du sujet représenté, si bien qu'elle ne peut pas être lue sans le recours à une instance extérieure. C'est parce que le lecteur déplace le fondement réel de la trace photographique vers le récit qu'il croit pouvoir ancrer les personnages des ouvrages de Sebald dans la réalité extra-littéraire.

Dans des entretiens, Sebald s'est exprimé lui-même sur la place de la documentation et de la fiction dans son œuvre, de sorte que la tâche du chercheur n'est pas tant de se muer en enquêteur chargé de traquer le moindre indice de fiction dans ce qui se présente comme un récit documentaire. Il s'agit bien

plutôt d'analyser la fonction de ce procédé dans l'émergence d'une poétique singulière. Dans une conversation avec Carole Angier, Sebald s'attarde sur la genèse des personnages des *Émigrants*, et sur leur rapport au réel. Lorsqu'on lui demande s'ils ont réellement existé, il répond : « Pour l'essentiel, oui, avec quelques petites modifications<sup>55</sup>... » À propos de l'instituteur Paul Bereyter, Sebald indique que l'idée du récit est née lorsque sa mère lui a annoncé le suicide de son ancien maître d'école, ce qui tend à authentifier l'histoire. Mais il ajoute que certains de ses traits, comme l'habitude qu'il a de siffler, ou son rapport ambivalent aux enfants, lui ont été inspirés par Ludwig Wittgenstein. Qu'en est-il de l'identité entre le personnage et le véritable instituteur, si le modèle a été amendé par l'auteur ? Une identité partielle ne saurait être tenue pour une adéquation avec la réalité. Comme dans le cas de la plupart des œuvres de fiction, l'auteur s'inspire de personnages connus. La proximité entre cette source et le personnage présenté dans l'œuvre est plus ou moins marquée. Ce procédé, très commun, suscite dans ce cas particulier de nombreuses interrogations en raison de la stratégie d'authentification mise en place par l'auteur au moyen de documents qui portent la trace d'une réalité extérieure.

Le docteur Henry Selwyn est également le fruit d'une reconstruction. Dans le même entretien, Sebald explique que sa maison ne se situait pas dans la localité indiquée, que les faits qu'il rapporte ont été racontés dans un autre ordre, qu'il a oublié le nom du guide de montagne et qu'il ne sait plus s'il avait été question de sa disparition. C'est parce qu'il trouve un article de journal consacré à la découverte du corps d'un guide charrié par un glacier qu'il invente cette part de l'histoire. Les divergences sont loin d'être négligeables. Ainsi, le comportement du modèle est en apparence normal, tandis que le personnage se démarque d'emblée par son excentricité. C'est bien la structure circulaire du récit, animée par la réapparition des morts, enfouis dans un glacier comme dans la mémoire, qui confère toute sa force à l'histoire. En d'autres termes, les « petites modifications » reconnues par l'auteur, ces « minuscules rapprochements » déterminent en fait la substance même de l'œuvre littéraire.

Si les personnages sont réinventés, qu'advient-il des documents produits à valeur de preuve ? L'exemple du grand-oncle Adelwarth illustre bien toute la portée de cette remise en question. Dans le même entretien, Sebald explique qu'Ambros Adelwarth était bien son grand-oncle, mais qu'il portait un autre nom. Quant à la photographie d'un homme en costume arabe, c'est bel et bien lui. Le lecteur voit alors la photographie réelle du grand-oncle, qu'il identifie à

55 Carole Angier, « Who is W.G. Sebald? », dans L.S. Schwartz (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007, p. 63-76, cit. p. 70 (je traduis).

Ambros Adelwarth, alors que ce nom n'est pas celui du grand-oncle. La relation gagne en complexité lorsqu'il est question du journal. Sebald déclare à Carole Angier que ce journal existe bien, mais que la page reproduite dans *Les Émigrants* est un faux écrit par l'auteur. Et ce n'est pas le seul cas. Comme d'autres, ce document qui a pour fonction d'authentifier le récit n'est précisément pas authentique. Il n'en demeure pas moins qu'il remplit parfaitement cette fonction dans le récit.

Le peintre Max Aurach est quant à lui le produit du mélange de deux personnages, le propriétaire du logement occupé par Sebald à Manchester, et un peintre connu, Frank Auerbach. Dans ce cas, la présence d'une photographie du personnage laisse perplexe. Lequel des deux modèles Sebald a-t-il choisi pour donner au lecteur un portrait de Max Aurach ? Aucun des deux, explique-t-il dans l'entretien. Cet exemple montre parfaitement toute l'ambiguïté de la photographie qui atteste d'une présence sans en dévoiler l'identité. Les personnages sont rendus réels par le truchement de documents qui n'en sont pas, mais n'en remplissent pas moins leur fonction. Le monde de ces récits possède donc un degré de réalité dans la mesure où il met en place des processus d'authentification, d'accréditation, mais que cette réalité est propre à l'espace ouvert par l'écriture sebaldienne. Les documents produits en vue d'attester de la réalité du récit remplissent cette fonction parce qu'ils portent la trace d'une présence véritable du monde. En revanche, la coïncidence de cette trace avec l'origine qui lui est attribuée par le récit est quant à elle entièrement contingente. Par conséquent, le référencement relève entièrement de la démarche interne à l'écriture. Le texte fait signe vers la réalité qui est hors du texte en la travestissant pour la faire entrer en composition avec l'œuvre créée.

Un tel type de fonctionnement est analogue à celui du *signe linguistique* tel qu'il est défini par Ferdinand de Saussure. Ce dernier distingue, on le sait, dans le signe linguistique deux dimensions, le signifiant et le signifié, et hors de celui-ci la réalité du référent. Le signifiant est la matière même du mot, son épaisseur phonétique. Le signifié recouvre ce que le mot désigne à l'intérieur de l'univers linguistique, par opposition aux autres mots. Le référent désigne quant à lui la réalité extérieure au signe. Le recours aux documents endosse une fonction comparable à celle du signifié. Le fait que ces documents soient authentiques, comme la photographie en costume arabe du grand-oncle, ou non, comme son agenda, n'a ainsi aucune incidence sur la valeur d'authentification bien réelle qu'ils portent. Dans tous les cas, ils renvoient à l'univers littéraire, essentiellement hétérogène à la réalité extra-littéraire.

La référence à la réalité demeure ainsi entièrement immanente à l'œuvre, comme en témoigne cette remarque de l'auteur :

Tout ce qui est important correspond à la vérité. Les grands événements, comme l'instituteur qui couche sa tête sur les rails du chemin de fer, on pourrait croire qu'ils ont été arrangés en vue de l'effet dramatique. Mais ils sont tous bel et bien vrai. La part d'invention intervient la plupart du temps au niveau des petits détails, pour obtenir l'*effet de réel*<sup>56</sup>.

72

En citant l'expression en français, Sebald fait explicitement référence à l'essai Roland Barthes. Dans ce texte consacré au « détail insignifiant », aux notations qui n'entrent pas dans l'économie structurelle générale du récit, Barthes montre à quel point ce surcroît de la description gêne la théorisation littéraire structurale, qui le néglige en général, occupée qu'elle est à dégager les grandes articulations du récit. Ce surcroît de la description soulève une question majeure : « tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques pages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance<sup>57</sup> ? » Barthes montre alors comment la question du réel est articulée selon des modalités différentes dans le récit fictif et dans le récit historique, où il tient un rôle essentiel. Pour produire l'illusion référentielle, le détail, superflu au plan de l'économie générale du récit, a précisément pour unique fonction de signifier le réel. Cette analyse, menée dans le cadre d'une étude du récit réaliste de fiction, prend un tour plus nettement paradoxal lorsqu'elle est appliquée à une écriture qui mêle des procédures d'authentification, comme la reproduction de documents, à un récit teinté de fiction, dans la mesure où le réel est alors produit également par des documents à fonction testimoniale. Contre toute attente, les propos de Sebald pointent la nécessité d'un détour par l'invention, voire la falsification, en vue de susciter l'effet de réel. Les renvois à la réalité doivent ainsi être lus comme autant de références à un espace intérieur à l'œuvre littéraire<sup>58</sup>.

Grâce à cet usage particulier des matériaux qui sont combinés à la prose allemande, une altérité du texte est admise dans l'espace même de l'écriture. Il ne s'agit pas uniquement des langues étrangères et des images, mais également de la réalité du monde convoquée au moyen des documents qui portent la trace d'une présence réelle, comme les manuscrits et les photographies. Néanmoins, ces fantômes du monde sont parfaitement susceptibles d'être détournés. Le récit sebaldien leur assigne une nouvelle origine. Le travestissement, pratique dont

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 72 (je traduis).

<sup>57</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 169.

<sup>58</sup> Sur ce point, lire l'analyse de Lilian R. Furst, « Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty » (art. cit.), qui trace l'affinité de l'écriture sebaldienne avec l'esthétique réaliste.



l'auteur ne s'est pas caché, se livre sans ambages dans le titre allemand de *Vertiges*. Il joue de l'ambiguïté du terme « Schwindel ». « Schwindelgefühle » renvoie de manière univoque au vertige, mais le point qui sépare les deux parties du titre laisse entendre également le subterfuge, la duperie. S'il les accepte sans autre interrogation, le lecteur est abusé par la stratégie d'authentification mise en place par la production de « preuves ». Toute la dimension ironique de ce jeu avec le lecteur est manifeste dans un passage de ce même ouvrage où le narrateur, en route pour Riva, rencontre des jumeaux d'une parfaite ressemblance avec Kafka adolescent. Dépourvu d'appareil photo, il demande aux parents de lui faire parvenir un cliché des deux frères. Les parents refusent d'accéder à la requête de cet étranger dont les mœurs leur paraissent suspectes. Le narrateur dit alors éprouver « une rage impuissante à l'idée [qu'il] ne pourrai[t] désormais présenter aucune preuve tangible de cette rencontre absolument invraisemblable<sup>59</sup> ». En exprimant la nécessité de prouver la véracité de ses propos au moyen d'une photographie, le narrateur manifeste la nature du lien entre l'écriture et la réalité. Pourquoi ne pas ajouter foi à ses dires, en l'absence même de preuve ? Que la rencontre soit peu vraisemblable n'ôte rien à sa possible réalité, pas plus que l'insertion d'une photographie de jumeaux semblables à Kafka ne permettrait d'affirmer que le narrateur les a effectivement rencontrés.

*In fine*, la convocation du monde dans l'œuvre littéraire relève d'une écriture de l'immanence telle que Sebald l'a définie dans l'essai qu'il a consacré à Ernst Herbeck. Alors que l'omniprésence de documents fournis à titre de preuve pourrait sembler indiquer que le texte ne se suffit pas, qu'il est orienté vers un ailleurs, vers une réalité qui l'excède, c'est le processus inverse qui est à l'œuvre dans l'écriture en déplacement qu'invente Sebald. En inscrivant les preuves dans l'écriture, il l'ouvre à une altérité du monde immanente à la réalité narrative. De même, la citation de langues étrangères et l'insertion d'images dans le flux de la prose allemande affirment l'existence d'une altérité à côté de l'allemand, mais à l'intérieur de l'œuvre, composée de leur alliage. La combinaison de divers matériaux et l'intégration d'une extériorité de l'écriture ne sont pas les signes d'une écriture qui chercherait à constituer une totalité. Bien au contraire, cette pratique y inscrit son incomplétude. Si l'écriture de Sebald relève bien de la poétique du bricolage telle qu'il a lui-même contribué à la définir, c'est en raison de ce dialogue avec la matérialité même du texte qu'il élabore. Il ne cherche pas à

59 *Vertiges*, p. 86. « [...] von einem ohnmächtigen Zorn darüber, daß ich nun keinerlei Beleg würde vorzuweisen haben über dieses höchst unwahrscheinliche Zusammentreffen » (p. 103).

transcender le matériau qu'il emploie, mais à dialoguer avec lui, à se confronter à son épaisseur immanente.

De ce corps à corps avec les matériaux naît un espace du texte propre à cette œuvre, que l'étude des modalités selon lesquelles les matériaux combinés à l'allemand – les langues étrangères et les images – sont insérés dans le texte, contribue à définir sur le plan formel. La notion d'espace est justifiée de manière littérale par la rupture que l'irruption des images introduit dans la linéarité discursive du texte. En raison de l'absence de hiérarchie entre le texte et l'image, un plan homogène composé de l'axe textuel et de l'axe visuel est dégagé, et il détermine des possibilités de lecture qui lui sont propres. De la même manière, la concurrence de langues étrangères, placées sur un pied d'égalité avec l'allemand, renvoie à l'existence latérale d'autres idiomes. Quant à la production de preuves manuscrites ou photographiques, elle inscrit dans le texte l'existence du monde sans qu'il s'agisse pour autant de soumettre le récit à la réalité ; ils se combinent pour donner naissance à une autre forme de monde, littéraire. Ces trois points définissent les modalités d'émergence de l'espace textuel concret, non hiérarchisé et homogène. La poétique du bricolage est ainsi mise en œuvre dans la façon dont les divers matériaux sont agencés. Au sein de la prose allemande, des procédés qui relèvent du même principe sont mis en œuvre.

## ORIGINES DU DISCOURS

*C'est le propre des actes d'écriture, ou de langage,  
qu'ils autorisent la conclusion des contraires ou des contradictoires,  
qu'ils dissolvent les frontières dans une transaction métonymique<sup>1</sup>.*

ANTOINE COMPAGNON

Bien que les récits de W.G. Sebald soient racontés par un narrateur à la première personne, les personnages prennent souvent la parole. Ces passages de relais prennent une telle ampleur qu'il est parfois difficile d'établir avec certitude la provenance des propos tenus. La hiérarchie entre discours citant et discours cité est mise à mal. La poétique du bricolage toucherait-elle également l'organisation des voix qui produisent le discours ? Cette question semble d'autant plus légitime que l'écriture sebaldienne n'hésite pas à convoquer des citations littéraires nombreuses, explicites ou masquées. Déterminer les voix qui parlent dans les textes revient à soulever la question de l'ancrage de l'écriture, entre un narrateur familier et des figures de l'altérité.

75

W.G. SEBALD • PUPS • 2014

#### QUI PARLE LA LANGUE DE W.G. SEBALD ? MODALITÉS DU DISCOURS RAPPORTÉ

##### La parole d'autrui, un gage.

Sebald a recours à des photographies pour accréditer l'hypothèse d'un lien direct entre ses textes et la réalité du monde. Dans le prolongement de cette stratégie, il laisse longuement la parole à ses interlocuteurs, ce qui incite à voir dans leurs propos un *gage de véridicité*. Or les conversations rapportées ne sont pas rendues par le dialogue. Plusieurs possibilités s'offrent alors au prosateur. Elles s'articulent autour de deux pôles, le discours direct et le discours indirect. Dans le premier cas, la perspective du locuteur est adoptée ; dans le second, le discours « initial » est médiatisé par la perspective du narrateur. Mais opter pour l'une ou l'autre de ces perspectives est loin d'être un geste indifférent, non seulement si l'on considère la question de l'angle choisi, mais également

<sup>1</sup> *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 29.

en raison du rapport entretenu par cette alternative avec la véridicité du geste narratif. Dès l'Antiquité, la provenance du discours fait l'objet de débats théoriques, en particulier dans le livre III de la *République* de Platon (§392e-398). À l'occasion de l'accusation formulée par Socrate à l'encontre de la valeur mimétique du discours direct, le philosophe procède à la réécriture d'un passage de l'*Iliade* au style indirect afin de souligner ce qui sépare le récit, la « diegesis », du discours mimétique. Michel Foucault fait allusion à ce passage lors de sa leçon inaugurale au Collège de France afin d'y mettre en évidence une transition entre une pensée qui situe l'enjeu de vérité dans le rituel du discours et celle qui la place dans son contenu même.

[...] chez les poètes grecs du VI<sup>e</sup> siècle encore, le discours vrai – au sens fort et valorisé du mot – le discours vrai pour lequel on avait respect et terreur, celui auquel il fallait bien se soumettre, parce qu'il régnait, c'était le discours prononcé par qui de droit et selon le rituel requis ; c'était le discours qui disait la justice et attribuait à chacun sa part ; c'était le discours qui, prophétisant l'avenir, non seulement annonçait ce qui allait se passer, mais contribuait à sa réalisation, emportait avec soi l'adhésion des hommes et se tramait ainsi avec le destin. Or voilà qu'un siècle plus tard la vérité la plus haute ne résidait plus déjà dans ce qu'était le discours ou dans ce qu'il faisait, elle résidait en ce qu'il disait : un jour est venu où la vérité s'est déplacée de l'acte ritualisé, efficace, et juste, d'énonciation, vers l'énoncé lui-même : vers son sens, sa forme, son objet, son rapport à sa référence. Entre Hésiode et Platon un certain partage s'est établi, séparant le discours vrai et le discours faux ; partage nouveau puisque désormais le discours vrai n'est plus le discours précieux et désirable, puisque ce n'est plus le discours lié à l'exercice du pouvoir<sup>2</sup>.

Le geste platonicien qui consiste à déceler un enjeu de vérité dans le choix des modalités par lesquelles un propos est rapporté, constitue le premier acte de la distribution axiologique entre discours direct et indirect. Selon cette analyse de Michel Foucault, il ouvrirait une période pendant laquelle le discours indirect est supposé vrai en raison du gage d'honnêteté donné par l'autorité qui rapporte le discours. À l'inverse, le discours direct, débridé, en quelque sorte, ne serait soutenu par aucune caution morale et s'en trouverait déprécié. Dans l'ouvrage qu'elle consacre au discours rapporté, Laurence Rosier résume de manière synthétique l'évolution historique des enjeux posés par le choix du discours rapporté. Elle met ainsi en évidence le changement de cadre conceptuel qui a mené des formes conçues par la rhétorique ancienne à des notions opératoires sur le plan grammatical, et note

<sup>2</sup> Michel Foucault, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, p. 17-18.

un changement sémantique important : dans l'Antiquité, le DI [= discours indirect], utilisé dans la narration historique, était le discours du vrai, alors que le DD [= discours direct] relevait de la fiction dialoguée, donc du faux qui devait produire l'illusion du vrai. Or les théorisations du couple à partir du XIX<sup>e</sup> prennent le pas inverse : le DD, assimilé par ces marques (guillemets) à la citation, devient le discours du vrai et le DI le rejoint subrepticement selon un mécanisme complexe. DD et DI sont tous deux du côté de la narration fictive, le DI ne servant plus à dire le vrai dans le cadre de la narration historique. Cependant, le DD use des marques propres à un rendu fidèle comme la citation et se met, lui, à relever du vrai ou du faire vrai. Le DI devient dès lors le discours du transposé, du modifié, du faux<sup>3</sup>.

Le changement axiologique décrit précise comment le discours direct s'est vu investi d'un degré de véridicité supérieur en raison d'un surcroît d'authenticité supposé. Or le fait même qu'un renversement de ce type se soit produit conduit à remettre en question la confiance « spontanée » que le lecteur contemporain place dans le discours direct. De telles analyses ont le mérite de rapporter la crédibilité accordée actuellement au discours direct à un contexte historique susceptible de varier<sup>4</sup> : à Rome, vers le deuxième siècle avant notre ère, la dimension éthique du discours, garantie par l'autorité et le sérieux du locuteur, cède le pas à la dimension persuasive issue de la maîtrise technique d'un art de la parole que tout un chacun peut désormais apprendre. La perspective historique nous enseigne ainsi que la valeur d'authenticité accordée respectivement au discours direct et au discours indirect n'est pas intrinsèquement donnée. Eu égard à la complexité du rapport à l'authenticité que cultivent les ouvrages de Sebalde, les stratégies du discours rapporté mises en œuvre ne peuvent être perçues qu'avec un tel recul théorique.

La corrélation qui s'est établie historiquement entre authenticité et vérité est de nature à laisser supposer un recours privilégié au discours direct dans l'écriture sebalde, en raison du poids qu'il accorde à l'effet de réel dans son œuvre.

3 Laurence Rosier, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, éditions Duculot, 1999, p. 43.

4 On notera toutefois le caractère schématique de l'opposition. Comment concilier la méfiance de Platon à l'égard du discours direct avec la nature même de ses dialogues philosophiques, transcrits au discours direct, de sorte qu'ils ont pu être mis en scène au théâtre ? À l'opposé, le dialogue rapporté était perçu dès l'Antiquité comme un outil de propagande et de déformation, comme en témoignent les écrits de César. Je remercie ici Sophie Aubert pour ces précieuses remarques. Sur le discours rapporté dans l'Antiquité, voir Rudolf Hirzel, *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig, 1895, et Michel Rambaud, *L'Art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

Mais Sebald ne circonscrit pas le discours des personnages par des guillemets. Comme dans le cas des langues étrangères, il choisit d'inclure les propos des personnages dans la narration. De manière plus générale, cette absence de limite typographique nette s'inscrit dans une remise en question plus vaste des frontières, ce dont témoignent aussi bien le recours aux matériaux extérieurs que le jeu savant des textes entre fiction et réalité. Mais si la délimitation entre les voix des différents locuteurs n'a pas lieu au moyen des guillemets, il serait hâtif d'en conclure pour autant à une pratique du discours indirect. La première rencontre du narrateur avec un personnage dans le premier récit des *Émigrants* est à ce titre exemplaire. L'extrait se situe au début du texte, alors que le lecteur n'a guère eu le temps de prendre ses marques.

Ses cheveux blancs étaient peignés en arrière mais des mèches folles retombaient sans cesse sur un front étonnamment haut. [1] I was counting the blades of grass, dit-il pour excuser sa distraction. It's a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid. Il écarta une de ses mèches blanches. Ses gestes étaient malhabiles et à la fois parfaits, de même que relevait d'une politesse surannée la manière dont il se présenta à nous comme étant le Dr Henry Selwyn. [2] Nous étions certainement venus, ajouta-t-il, pour l'appartement. Pour autant qu'il le sût, il n'était pas encore loué, mais nous allions devoir en tout état de cause patienter jusqu'au retour de Mrs Selwyn, car c'était elle qui était la propriétaire de la maison, lui n'étant qu'un habitant du jardin, a kind of ornamental hermit. [...] Contournant un petit bosquet d'aulnes, arrivaient trois épais chevaux blancs qui s'ébrouaient et soulevaient des touffes d'herbe dans leur galop. [...] [3] Ils mangent chez moi le pain de la miséricorde, dit-il. [...] Puis il quitta ces chevaux qui visiblement éprouvaient pour lui une grande affection [...]<sup>5</sup>.

La prise de parole par Henry Selwyn est signalée en premier lieu par le passage à une autre langue. L'irruption de l'anglais marque tout d'abord une rupture dont la netteté laisse immédiatement présumer un changement de locuteur. La surprise

5 *Les Émigrants*, p. 12-13 (la numération est ajoutée pour l'analyse). « Das weiße Haar hatte er [= Henry Selwyn] zurückgekämmt, doch fielen ihm einzelne Strähnen immer wieder in die auffallend hohe Stirn. [1] I was counting the blades of grass, sagte er zur Entschuldigung für seine Gedankenverlorenheit. It's a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid. Er strich eine der weißen Strähnen zurück. Ungelenk und zugleich vollendet waren seine Bewegungen; von einer längst außer Gebrauch gekommenen Verbindlichkeit auch die Art, in der er sich uns vorstellte als Dr. Henry Selwyn. [2] Wir seien gewiß, setzte er hinzu, der Wohnung wegen gekommen. Soviel er zu sagen vermöge, sei sie noch nicht vergeben, doch müßten wir uns in jedem Fall bis zur Rückkunft von Mrs. Selwyn gedulden, denn sie sei die Besitzerin des Gartens, er hingegen nur ein Bewohner des Gartens, a kind of ornamental hermit. [...] Um ein kleines Erlengeholz herum kamen drei schwere Schimmel, schnaubend und im Trab Wasen aufwerfend. [...] [3] Sie essen, sagte er, bei mir das Gnadenbrot. [...] Dann verabschiedete er sich von den sichtlich von großer Zuneigung zu ihm bewegten Pferden [...] » (p. 11-12).

est renforcée par l'absence d'italiques et de guillemets, mais la frontière linguistique explique aisément l'emploi du pronom de la première personne pour désigner un autre locuteur que le narrateur. La deuxième modalité du discours rapporté mise en œuvre dans cet extrait est entièrement conforme au discours indirect allemand, dans la mesure où le subjonctif I est employé et que les pronoms personnels sont transposés selon la perspective du narrateur. Enfin, la troisième modalité ressortit au discours direct en raison de l'emploi de la première personne pour désigner Selwyn ainsi que du recours à l'indicatif. Mais la juxtaposition sans guillemets des phrases ainsi que le recours à la proposition incise, font naître une impression de flou, de brouillage des contours entre narrateur et interlocuteur.

Dans cet exemple, la relation du discours oscille entre le discours indirect strict et une pratique proche du discours direct. En réalité, entre le discours mimétique rapporté entre guillemets et le récit au subjonctif et à la troisième personne, une variété de formes existe en allemand. Marie-Hélène Pérennec développe dans la première partie de l'article qu'elle consacre aux « techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'Ingeborg Bachmann *Simultan* » l'idée d'un continuum en allemand entre ces deux pôles que forment le discours direct et le discours indirect. Il est formalisé de la manière suivante :

Le discours indirect maximal peut se définir par les traits suivants :

- (1) transposition des déictiques de personne
- (2) emploi du subjonctif 1 ou 2
- (3) transposition des déictiques de temps
- (4) transposition des déictiques de lieu
- (5) impossibilité d'éléments discursifs tels que interjections, particules de discours, appréciatifs...
- (6) présence d'un verbe introducteur de discours indirect, couplé avec daß ou ob et donc une structure de dépendante à verbe final.

Ce discours indirect maximal, s'il satisfait aux exigences des grammairiens les plus draconiens, laisse vite la place à d'autres formes, plus allégées, de report d'assertion. Pour obtenir les différentes étapes du continuum, il suffit d'éliminer, en commençant par le dernier, tous les traits énumérés plus haut<sup>6</sup>.

Cette hiérarchisation des critères permet d'expliquer clairement la gradation effective qui existe dans la pratique allemande du discours rapporté. L'originalité de l'écriture de Sebald ne réside donc pas dans l'emploi de formes à mi-chemin entre discours direct et discours indirect, mais bien dans les modalités de leur combinaison.

6 Marie-Hélène Pérennec, « Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'I. Bachmann *Simultan* », dans G. Gréciano et G. Kleiber (dir.), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David, Recherches linguistiques XVI*, Metz, Université de Metz, 1992, p. 323-333, p. 325.

L'usage typographique n'est pas formalisé dans l'analyse du discours indirect que propose Marie-Hélène Pérennec. Ce point s'explique aisément : le recours aux guillemets relève d'une convention relativement récente<sup>7</sup>. En outre, ils sont utilisés aussi bien dans le cadre du discours direct que du discours indirect. En réalité, leur emploi correspond à un « surmarquage dans le rapport du dit d'autrui<sup>8</sup> ». Par conséquent, ce moyen d'indiquer le discours d'un autre n'entre pas dans le cadre d'un répertoire hiérarchisé des modalités selon lesquelles s'effectue le passage du discours indirect au discours direct. Néanmoins, le choix qu'un auteur opère en faisant usage de cette convention ou en y renonçant entraîne plusieurs conséquences pour le lecteur. Ainsi les guillemets signalent-ils le prélèvement effectué sur une parole supposée réelle. En ce sens, il s'agirait d'une citation. Le recours à ce signe correspond alors à une stratégie d'authentification du propos rapporté : puisqu'il est placé entre guillemets, c'est qu'il doit être vrai, qu'il a dû être prononcé exactement en ces termes. Comme le souligne Laurence Rosier, « l'usage des guillemets relève alors d'un pacte discursif [...], où les marques typographiques créent l'effet de réel. [...] Que la citation soit juste ou pas ne concerne pas le récepteur, ce qui importe, c'est l'illusion produite par les guillemets qu'il y a bien médiation de la réalité<sup>9</sup> ».

Dès lors, il aurait semblé conséquent qu'un auteur aussi soucieux de faire signe vers le réel ait recours à ce moyen pour en donner l'illusion. Renoncer aux guillemets pour introduire des langues étrangères ne peut en aucun cas induire une incertitude comparable, dans la mesure où la rupture de la langue constitue en soi une variation suffisante. En revanche, si deux interlocuteurs parlent la même langue et que le passage de l'un à l'autre n'est pas clairement signalé, le risque de confusion menace. Et de fait, le lecteur est souvent passablement déconcerté, si bien qu'il est amené à relire le début d'une séquence pour être certain d'avoir correctement attribué les propos. En renonçant aux guillemets, Sebald joue avec la frontière qui sépare les locuteurs et introduit, une fois encore, un principe d'incertitude dans la lecture.

#### Porosité des frontières de l'énonciation

À l'aune de telles considérations théoriques, il est possible de déterminer la nature propre à cette incertitude en étudiant un échantillon de cas où le narrateur fait état d'une rencontre. Au début de la neuvième partie des *Anneaux de Saturne*, il rend visite à Alec Garrard qui compte au nombre des figures excentriques,

<sup>7</sup> Voir sur ce point Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, op. cit. p. 40, qui situe l'invention des guillemets au xvii<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> Laurence Rosier, *Le Discours rapporté*, op. cit., p. 133.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 235-236.



passées et présentes, dont ce récit retrace les vies. Peu à peu, Garrard a renoncé à ses activités professionnelles pour se consacrer à une reconstruction en modèle réduit du temple de Jérusalem, entièrement fidèle aux descriptions bibliques. Le narrateur restitue ses propos en une longue séquence. Un simple extrait montre la diversité des procédés grâce auxquels Sebald rapporte le discours. Le passage est précédé quelques lignes plus haut par une phrase qui comprend une proposition incisive et détermine ainsi clairement le changement de locuteur.

[1] L'un de ces évangélistes américains m'a demandé un jour si ma représentation du temple était le fruit d'une révélation divine. [2] *And when I said to him it's nothing to do with divine revelation, he was very disappointed. If it had been divine revelation, I said to him, why would I have had to make alterations as I went along? No, it's just research really and work, endless hours of work*, dit Alec Garrard. [3] Il fallait étudier la Mishnah, poursuivit-il, et toutes les autres sources accessibles, l'architecture romaine et les particularités des édifices de Massada et de Borodium construits sous Hérode, ainsi seulement parvenait-on à se faire une idée plus juste des choses. [4] Car tout notre travail, au bout du compte, repose uniquement sur des idées, des idées qui se transforment continuellement au fil du temps, tant et si bien qu'il n'est pas rare que nous soyons amenés à démolir ce que nous croyions pratiquement achevé et à tout reprendre depuis le début. [5] Sans doute ne me serais-je jamais lancé dans la construction du temple si j'avais eu la moindre idée des contraintes que m'imposerait un travail de plus en plus prenant et exigeant de plus en plus de minutie<sup>10</sup>.

L'extrait commence par adopter le discours indirect, dans la suite des phrases précédentes. Il est marqué par l'emploi du subjonctif I en allemand, ainsi que par le recours au pronom personnel de la première personne pour désigner Alec Garrard. Puis l'anglais fait irruption dans le texte, de manière d'autant plus

10 *Les Anneaux de Saturne*, p. 290 (la numérotation est ajoutée pour l'analyse). « [1] Einer dieser amerikanischen Evangelisten hat mich einmal gefragt, ob die Vorstellung, die ich von dem Tempel habe, mir durch eine göttliche Offenbarung zuteil geworden sei. [2] *And when I said to him it's nothing to do with divine revelation, he was very disappointed. If it had been divine revelation, I said to him, why would I have had to make alterations as I went along? No, it's just research really and work, endless hours of work*, sagte Alec Garrard. [3] Man müsse die Mischna studieren, fuhr er fort, und sämtliche anderen verfügbaren Quellen und die römische Architektur und die Besonderheiten der von Herodes errichteten Bauwerke von Masada und Borodium, denn nur so komme man auf die richtigen Ideen. [4] Unsere ganze Arbeit beruht doch letzten Endes auf nichts als auf Ideen, Ideen, die sich im Verlauf der Zeit andauernd verändern und die einen darum nicht selten veranlassen, das, was man für bereits vollendet gehalten hat, wieder einzureißen und von neuem anzufangen. [5] Wahrscheinlich hätte ich mich auf den Tempelbau überhaupt nicht eingelassen, wenn ich eine Ahnung gehabt hätte von den Anforderungen, die meine immer weiter ausufernde und immer gründlicher werdende Arbeit an mich stellt » (p. 290-291).

frappante que le propos est en italique. Ce double procédé fait comprendre sans laisser le moindre doute que le texte a désormais recours au discours direct, ce que souligne encore l'emploi de l'incise à la fin de la phrase. Le retour à l'allemand, l'emploi du discours indirect marqué par le subjonctif I et la proposition incise « poursuivit-il » (« fuhr er fort »), en [3], font état d'un nouvel emploi du discours indirect. En revanche, la séquence [4] renonce au subjonctif I au profit de l'indicatif. Dans la mesure où les pronoms employés en [3] comme en [4] ne se réfèrent pas explicitement au locuteur, une zone de fluctuation entre discours indirect et discours direct apparaît, d'autant que le propos de la séquence [4], de portée générale, pourrait être entendu comme une maxime. Cette incertitude est renforcée par le fait que l'allemand parlé utilise de moins en moins le subjonctif I pour signaler le discours indirect. S'agit-il alors d'un emploi relâché du discours indirect qui indiquerait l'oralité du discours, ou bien d'une transition vers le discours direct ? La réponse est donnée par la phrase suivante. En effet, la séquence [5] emploie le pronom de la première personne du singulier pour désigner Alec Garrard, et établit ainsi avec certitude, après coup, qu'il s'agit désormais du discours direct<sup>11</sup>.

La création d'une zone à l'énonciation incertaine est le signe d'une porosité entre le discours du narrateur et celui de son interlocuteur. Le lecteur, dérouté par cette abolition temporaire de la frontière, doit procéder à une relecture pour établir avec plus de certitude les contours du discours rapporté. Sur le plan formel, le flou se caractérise par la disparition de la proposition incise dans la zone de transition [4-5], alors qu'elle aurait été d'une grande utilité pour marquer les étapes du passage. Aussi l'usage du discours direct sans verbe introducteur ni proposition incise ne relève-t-il plus au sens strict de cette catégorie du discours rapporté. C'est l'un des points capitaux de l'analyse menée par Laurence Rosier. Elle reprend les travaux menés dès 1926 par Lips à propos d'un extrait d'*Émile* de Rousseau, où le discours direct surgit sans guillemets ni verbe introducteur. Si l'usage des guillemets n'est pas un critère déterminant, en revanche, celui du verbe introducteur l'est. Rosier propose alors de lire la modernité de Rousseau non « dans l'omission supposée des guillemets mais

11 Sur ce point, voir également Ana-Isabel Aliaga-Buchenau, « Presence and Absence of the Narrator in W.G. Sebald's *The Emigrants* », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 141-155. L'auteur établit une distinction stricte entre des moments où le narrateur serait présent et d'autres où il serait absent (p. 145 et p. 148-152) et voit dès lors une alternance entre présence médiée ou immédiate des interlocuteurs. L'analyse proposée ici souligne au contraire la porosité entre ces deux pôles et y lit la singularité de ce type de discours rapporté, en ce qu'il brouille la frontière entre les interlocuteurs et crée un espace intersubjectif.

dans la suppression du *verbum dicendi* ». Afin de ne pas assimiler indûment cet usage du discours rapporté au discours direct, elle reprend la notion de style direct libre à Strauch :

Strauch propose de rééquilibrer le système et met en évidence un « style direct libre, qui est au discours direct subordonné ce que le style indirect libre est au discours indirect », c'est-à-dire une forme de DD qui ne possède ni *verbum dicendi* ni guillemets<sup>12</sup>.

La formalisation de cette pratique indique qu'elle est loin d'être propre à l'écriture sebalienne. Elle se retrouve également dans des œuvres comme celles de Marguerite Duras ou de Nathalie Sarraute. Mais dans son dernier ouvrage, *Austerlitz*, Sebald porte à son paroxysme l'abolition de la hiérarchisation. En effet, Jacques Austerlitz a aussi souvent la parole que le narrateur, et si ce dernier demeure le sujet du discours, il s'en retire pour faire entendre sans médiation (et c'est là que se joue la réussite de l'illusion) le propos de son interlocuteur. Dans ce livre, les séquences de discours rapporté sont bien plus longues que dans les volumes précédents. L'incertitude, déjà au cœur de la prose sebalienne, y gagne en intensité. Ainsi la plus longue de ces séquences s'étend-elle sur près de cent pages, où les récits s'enchâssent : Austerlitz rapporte lui-même les paroles de Vera, qui rapporte ceux d'Agáta ou Maximilian, puis il dialogue avec une caissière à l'entrée du musée de Terezin, et rapporte enfin ses conversations avec Marie de Verneuil (A, 198-270/238-323). Ce résumé simplifie à l'extrême l'enchevêtrement de voix, puisque les propos de chaque locuteur peuvent être rapportés aux discours direct, direct libre, indirect et indirect libre, et que chaque niveau d'énonciation intervient ponctuellement dans le discours qu'il rapporte. En relevant l'alternance des locuteurs sans tenir compte des modalités du discours rapporté, qui varient souvent au sein d'une parenthèse, on peut établir le schéma suivant, où chaque fermeture de parenthèse signale la résurgence du niveau supérieur d'énonciation, voire de deux :

Austerlitz {Vera [Maximilian] [Maximilian][Agáta]} {Vera [Agáta] [Agáta] [Agáta]} {Vera} {Vera} {caissière} {Vera} {Agáta} {Vera} {Marie} {Marie} {Marie} {Marie} {Marie}

**Schéma I. exemple d'enchâssement des voix dans *Austerlitz***

Cette répartition schématique fait état de la complexité de la situation d'énonciation, mais elle trace des frontières strictes là où règne en vérité une

<sup>12</sup> Laurence Rosier, *Le Discours rapporté*, op. cit., p. 266-267, en référence à Gérard Strauch, « Problèmes et méthodes de l'étude linguistique du Style Indirect Libre », dans *Tradition et innovation. Littérature et paralittérature*, Paris, Didier, 1975, p. 409-428.

grande plasticité. Une étude des premières transitions entre les voix met en évidence cette souplesse, qui tend à un effacement des frontières entre locuteurs. Ainsi le passage de la voix du narrateur à celle d'Austerlitz a-t-il lieu subrepticement :

[1] Peu après, au petit-déjeuner, lorsque j'en vins à parler de la mystérieuse radio, Austerlitz dit [2] qu'il avait toujours pensé que ces voix qui traversent l'éther une fois le crépuscule venu, que seuls quelques-uns parviennent à capter, ont comme les chauves-souris leur vie propre et fuient la lumière du jour. [3] Souvent, au cours des longues nuits blanches de ces dernières années, je les ai vues, dit-il, [...] tracer dans le ciel leurs lignes en dents de scie et j'aurais souhaité être déjà au nombre des leurs. Mais pour en revenir à mon histoire... C'est après cette promenade dans les jardins de Schönborn, de retour dans l'appartement, que Vera me parla [...] de mes parents [...] [4] Ta mère Agáta, ainsi commença-t-elle, je crois, dit Austerlitz [...], était une femme qui avait tout à fait confiance en la vie et se montrait parfois insoucieuse<sup>13</sup>.

84

Au cours de la première phrase, le discours indirect indique le changement du lieu d'énonciation. En revanche, c'est de manière abrupte, sans la moindre transition, que la deuxième phrase, emploie le discours direct libre ([3]). Pendant quatre-vingt-cinq pages, Austerlitz aura la parole, et la cédera entièrement à ses propres interlocuteurs, comme Vera, dont les propos sont rapportés au discours direct après seulement quelques phrases ([5]). L'accumulation d'incises comme « ainsi commença-t-elle, je crois, dit Austerlitz », sans hiérarchisation typographique, montre l'enchevêtrement des voix en rappelant au lecteur la situation d'énonciation dans toute sa complexité. Mais au lieu de souligner sa hiérarchisation, cette juxtaposition aplanit l'étagement des voix et les rend contiguës. L'emboîtement des voix, mis en évidence par le schéma précédent, ne relève donc pas d'une arborescence, mais bien d'un étalement du réseau d'énonciation complexe dans la linéarité du récit (voir chap. III). Par la juxtaposition à intervalles réguliers des propositions incises, la complexité du

13 *Austerlitz*, p. 198-199 (la numérotation est ajoutée pour l'analyse). « [1] Bald darauf, beim Frühstück, als ich auf das geheimnisvolle Radio zu sprechen kam, sagte Austerlitz, [2] er sei von jeher der Auffassung gewesen, daß die Stimmen, die ab dem Anbruch der Dunkelheit die Luft durchschwärmten und von denen wir nur die wenigsten einfangen könnten, wie die Fledermäuse ihr eigenes, die Taghelle scheuendes Leben hätten. [3] Oft in den langen schlaflosen Nächten der letzten Jahre sah ich sie [...] weit draußen ihre zackigen Bahnen ziehen und wünschte mir, ich wäre bereits in ihrer Gesellschaft. Doch um zurückzukommen auf meine Geschichte... Es war nach dem Gang durch den Schönborngarten, daß mir Vera [...] von meinen Eltern erzählte [...] [4] Deine Mutter Agáta, so begann sie, glaube ich, sagte Austerlitz, ist [...] eine überaus zuversichtliche, bisweilen sogar zur Leichtherzigkeit neigende Frau gewesen » (p. 238-239).

dispositif narratif est rappelée au lecteur, qui ne peut s'installer confortablement dans une digression de l'énonciation. Les linéaments du discours rapporté sont ainsi mis sur le devant de la scène, afin de défaire l'étagement hiérarchisé des voix tout en exhibant le dédale énonciatif mis en place. Les enjeux du discours rapporté s'articulent ainsi avec l'ensemble du projet poétique sebaldien. Si l'enchevêtrement des voix atteint son point culminant, par sa complexité et sa valeur prosodique, dans *Austerlitz* – à la parution de l'ouvrage, nombre de critiques littéraires ont souligné la cadence particulière qu'imprime l'itération des incisives, notamment parce qu'elle évoque le rythme de la prose de Thomas Bernhard –, il est déjà en place dès le premier ouvrage et innerve l'ensemble des récits.

Au terme de son étude du discours direct libre, Laurence Rosier souligne la singularité du rapport au discours de l'autre, en posant la question suivante : « Peut-on raisonnablement parler de discours rapporté [dans le cas du discours direct libre], de mise en rapport de discours citant et cité, d'un dédoublement énonciatif<sup>14</sup> ? » Lorsque le cadre du discours rapporté est inexistant et que cohabitent les discours du narrateur et des personnages, l'expression « discours rapporté » semble de fait inadéquate, rendue caduque par une pratique qui met en scène l'absence de hiérarchisation. Ce constat vaut donc *a fortiori* pour l'usage sebaldien du discours rapporté, qui combine avec virtuosité discours indirect, discours indirect libre, discours direct (éventuellement dans une langue étrangère) et discours direct libre, dans un savant mélange qui brouille les frontières entre narrateur et interlocuteur et tend à abolir la hiérarchisation des discours, parfois sur près de cent pages. Ce principe de non-hiérarchisation, au cœur de la poétique sebaldienne du bricolage, s'exprime ainsi tout autant par le statut que cette écriture accorde à la parole de l'autre. Le narrateur et ses interlocuteurs sont placés sur un plan unique, homogène, alors que la pratique plus ordinaire établit deux plans dont l'un est soumis à l'autre. La conclusion à laquelle aboutit Laurence Rosier au terme de son ouvrage situe parfaitement les enjeux, cruciaux dans la poétique sebaldienne, qu'engage la mise en scène des autres voix dans un texte : « Rappporter un discours [...] détermine un rapport dialectique à l'autre<sup>15</sup>. » Celle de la poétique sebaldienne se définit par le renoncement à une prééminence du discours du narrateur sur celui d'autrui. Le recours fréquent au discours direct libre en est le moyen, dans la mesure où, sur le plan linguistique, il présente, entre autres intérêts, celui de « demande[r] au lecteur une participation active au décryptage des niveaux d'énonciation<sup>16</sup>. »

14 Laurence Rosier, *Le Discours rapporté*, op. cit., p. 296.

15 *Ibid.*, p. 300.

16 *Ibid.*, p. 297.

Dans le cas du discours d'autrui, le narrateur est l'unique source qui nous transmet les propos rapportés. Les stratégies d'authentification jouent un rôle d'autant plus capital qu'elles seules sont à même d'éveiller un sentiment de confiance. Qu'en est-il des cas où le récit cite la lettre d'un texte, et non une conversation ? Les différentes modalités du discours rapporté sont également employées, avec le même raffinement combinatoire. Le discours direct devient alors citation ou traduction, le discours indirect réécriture ou paraphrase. Entre les deux, les mêmes zones d'incertitude sont disposées stratégiquement. Citer un texte, c'est citer un autre dont la rencontre a eu lieu par le truchement d'un écrit.

### Le prélèvement

86

De prime abord, la citation du discours oral et celle du texte écrit sont similaires. Quoi de fondamentalement différent à inclure la parole de l'autre selon qu'elle a été dite ou écrite ? La proximité est telle qu'un même verbe, « citer », est employé dans les deux cas. Comme le rappelle Compagnon, « citer, en latin, c'est mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action. Les sens du verbe s'ordonnent ainsi : d'abord faire venir à soi, appeler (d'où l'acception juridique d'une sommation à comparaître), puis exciter, provoquer, enfin, dans le vocabulaire militaire, délivrer une mention<sup>17</sup>. » L'enjeu réside à chaque fois dans l'inclusion d'une parole tierce dans sa propre parole. Les termes cités sont transposés d'un cadre vers un autre, déplacés de leur lieu d'origine.

Pourtant, au-delà de ce mouvement commun, rapporter un discours et citer la lettre constituent deux gestes qui se distinguent en profondeur l'un de l'autre. Tandis que les conversations s'évanouissent sitôt qu'elles sont tenues et qu'elles ne seront restituées qu'en vertu des capacités mnésiques de l'auditeur, la lettre est couchée sur le papier, stable, physiquement palpable. Extraire des phrases est un geste concret qui peut se traduire par un marquage, un découpage au sens figuré comme au propre. Il convient de distinguer le geste qui consiste à (re-) marquer un passage, transformé de ce fait en extrait, et la citation proprement dite, terme qui désigne aussi bien la démarche qui consiste à inclure cet extrait dans un texte nouveau que l'objet une fois inclus<sup>18</sup>.

La nature essentiellement concrète du geste de citation a été soulignée avec finesse par Antoine Compagnon dans l'ouvrage qu'il lui a consacré. Il voit dans la pratique du découpage et du collage enfantin l'origine phénoménologique de

<sup>17</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, op. cit., p. 44.

<sup>18</sup> Je remercie ici vivement Bertrand Badiou de cette remarque qu'il m'a indiquée oralement lors d'une discussion portant sur les bibliothèques d'écrivains.

notre goût pour la citation<sup>19</sup>. Ancrée dans une activité manuelle qui transforme des objets, la citation est du ressort du bricolage :

Est-ce que je ne préférerais pas découper les pages et les coller ailleurs, désordonnant, mêlant n'importe comment ? Est-ce que le sens de ce que je lis, de ce que j'écris, m'importe vraiment ? Ou n'est-ce pas plutôt autre chose que je recherche et que me procurent parfois, malgré elles, ces activités : la jubilation du bricolage, le plaisir nostalgique du jeu d'enfant ? C'est pourquoi il faut garder le souvenir de cette pratique originelle du papier, antérieure au langage, mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait, pour en suivre la trace toujours maintenue, dans la lecture, dans l'écriture, dans le texte, dont la définition la moins restrictive (celle que j'adopte) serait : le texte, c'est la pratique du papier<sup>20</sup>.

Cette « pratique du papier » est centrale pour Sebald, comme en témoignent notamment son recours aux images ou son usage de la typographie. À ce titre, la consultation des livres que l'auteur avait en sa possession se révèle riche d'enseignements. Sa bibliothèque témoigne de son corps à corps avec les livres<sup>21</sup>. Bon nombre d'ouvrages sont soulignés au crayon à papier ou même à l'encre ; les commentaires en revanche sont rares. En règle générale, les ouvrages les plus anciens ne sont pas annotés, mais une édition de 1927 peut comporter des traits au crayon. Or dans le cas de Sebald, la pratique du soulignement est une étape active de l'écriture. En examinant les livres auxquels Sebald se réfère explicitement dans son œuvre, le chercheur constate en effet que les passages repris dans les récits sont bien plus vivement soulignés. Plus exactement, Sebald semble relever un grand nombre de phrases en fonction d'une cohérence thématique, et procéder à un choix lors de la rédaction, notamment lors de la composition de passages qui reposent sur une combinaison de citations.

Sebald s'appuie ainsi concrètement sur les pages des ouvrages qu'il convoque pour composer ses textes. L'ensemble des procédés typographiques qu'il met en

19 Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, *op. cit.*, p. 16 : « Découpage et collage sont le modèle du jeu d'enfant, une forme à peine plus élaborée que le jeu de la bobine où, dans l'alternance de la présence et de l'absence, Freud voyait l'origine du signe, une forme primitive du jeu de la moure – papier, ciseaux, caillou –, et plus puissante si rien, au fond, ne résiste à ma colle. Je fais un monde à mon image, un monde où je m'appartiens, et c'est un monde de papier. »

20 *Ibid.*, p. 17.

21 Sur le rapport des écrivains à leurs livres, et du chercheur à ces bibliothèques, voir P. D'Iorio et D. Ferrer (dir.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS Éditions, 2001. Voir également le catalogue de l'exposition consacrée à W.G. Sebald aux archives littéraires de Marbach-sur-le-Neckar en 2008-2009 : U. von Bülow, H. Gfrereis et E. Strittmatter, *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a.Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2008.

œuvre témoigne de cette confrontation physique avec le livre. Sa bibliothèque privée porte les traces du rapport physique que l'auteur entretient avec le papier. Plongé dans les livres que possédait Sebald, le chercheur en résidence aux archives littéraires de Marbach-sur-le-Neckar découvre au détour des pages une feuille ou une fleur glissée là comme pour préparer un herbier. Grâce au livre, elles ont été soustraites par l'écrivain à la décomposition. L'auteur et lecteur Sebald travaille concrètement la feuille de papier comme la feuille d'arbre, unies l'une à l'autre par un lien métonymique : le papier est produit à partir des fibres végétales. Toutes deux sont issues d'une même substance. Dans la poétique sebaldivienne, la « feuille » de papier n'est pas une métaphore, mais bien une métamorphose, une transformation du matériau naturel. C'est au même travail de botaniste que se livre Sebald lorsqu'il reprend des extraits littéraires dans sa prose et les insère jusqu'à produire un texte nouveau, élaboré à partir de ces feuillettes. En ce sens, son écriture relève au sens étymologique de l'anthologie : les fleurs cueillies çà et là sont rassemblées en un bouquet, dont la cohérence est néanmoins assurée par la solidité du projet poétique. Dans le contexte poétologique qui lui est propre, l'abondance des citations vient corroborer les hypothèses formulées par le concept de bricolage. L'écriture pétrit la matière même du texte et se nourrit des productions littéraires des autres.

Historiquement, les raisons qui motivent la pratique de la citation sont aussi variées que ses modalités concrètes. Entre le commentaire de citation, à l'époque où les textes étaient copiés à la main, et la citation convoquée par un auteur de l'âge classique pour illustrer son propos, la place dévolue au texte tiers est modifiée en profondeur<sup>22</sup>. Ces deux pôles rendent pourtant aussi peu compte l'un que l'autre de la pratique sebaldivienne de la citation. Tout comme les paroles des personnages, les citations ne sont pas signalées par des guillemets. S'exprime à nouveau un principe d'écriture qui brouille les limites entre soi et l'autre, en abolit toute frontière stricte. Dans la mesure où les mentions des œuvres écrites ne sont pas portées par un enjeu narratif aussi fort que les discours rapportés, il n'est pas certain que le lecteur soit à même de discerner les voix des différents auteurs. Selon les cas, le jeu est plus ou moins explicite.

#### Variétés de citations

Afin de saisir la subtilité avec laquelle Sebald manipule les citations, il est nécessaire d'en distinguer les variétés. La tâche n'est pas aisée. Susanne Schedel a déjà tenté de formaliser cette question. Dans l'ouvrage qu'elle consacre au rôle

<sup>22</sup> Voir sur ce point les développements d'Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, *op. cit.*, par exemple p. 235.



des références intertextuelles dans la représentation sebaldivienne de l'histoire, elle examine leurs modalités d'apparition dans l'œuvre<sup>23</sup>. Elle distingue trois formes de la référence : la citation, l'allusion et la paraphrase ou réécriture d'un texte. La typologie qu'elle emprunte à Jörg Helbig souligne un *continuum* dans le degré de marquage des textes<sup>24</sup>, allant de l'allusion ou de la paraphrase à l'intertextualité mise en scène de manière réflexive en passant par les références non signalées, signalées *a minima* ou encore explicitement.

Le niveau zéro de marquage se caractérise par le fait que seul un lecteur averti est à même de déceler la référence. Le deuxième niveau de marquage est défini par la présence d'indices d'intertextualité, sans que des preuves en soient toutefois données. Cette catégorie inclut les paraphrases d'œuvres composées par des écrivains dont la vie est retracée : l'auteur est évoqué, ainsi que le texte, parfois, mais le lecteur ne sait jamais avec certitude si le texte proposé est une paraphrase ou une citation. Elle englobe également la réutilisation de personnages empruntés à des œuvres littéraires, ou encore les épigraphes qui ne sont pas attribuées, dans la mesure où leur place dans le texte incite à les lire comme des références, voire des citations. À un degré supérieur, la référence est explicite, en raison d'un changement de langue ou de la reproduction du document qui sert de support à l'écriture. Schedel applique ce dernier registre de manière indistincte à des billets de train, des articles de journaux ou au poème manuscrit d'Ernst Herbeck, alors que le statut du texte n'est manifestement pas comparable. Le billet de train est montré dans le cadre d'une procédure d'authentification du récit, tandis qu'un article présente un contenu qui peut être confronté avec le récit, ou qu'un poème se démarque par un mode d'expression sans équivalent dans le texte qui l'entoure. La différence d'intention est écrasée par la concentration sur le mode d'apparition dans le texte. Enfin, le dernier degré de cette typologie se définit par une démarche réflexive. Un tel niveau d'intertextualité s'applique aux épigraphes des *Anneaux de Saturne*, qui ont une valeur programmatique, ainsi qu'à la présentation dans le récit de personnages lecteurs, le plus souvent des écrivains. C'est également à ce stade que la question de la falsification des sources est posée. De manière synthétique, la typologie employée par Susanne Schedel se présente ainsi :

23 Susanne Schedel, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* », Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004. *Austerlitz* est exclu du corpus étudié.

24 Jörg Helbig, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter, 1996.

**Tableau I. Présentation synthétique de la typologie des citations  
proposée par Susanne Schedel**

Niveau de marquage	Exemples
Niveau zéro de marquage : reconnaissance selon le niveau de connaissances littéraires	Citations, références à des personnages, à des scènes
Frontière effacée : indices sans preuves	Paraphrases en contexte biographique, réutilisation de figures littéraires, épigraphes
Marquage explicite : changement de langue, reproduction du support matériel	Épigraphe en anglais, reproduction de billets, poèmes articles
Geste réflexif, à dimension métadiscursive	Épigraphes à valeur programmatique, personnages-lecteurs, écrivains-lecteurs, falsification

90

Elle se fonde dans l'ensemble sur des critères sémantiques (présence de références, changement de langue, indices, preuves) pour établir une échelle, mais on notera que les deux degrés supérieurs sont pour leur part séparés par un critère qui mêle l'intentionnalité et le contenu du propos. La dimension réflexive ne saurait en effet être établie que par un lecteur sensible à cette question. En outre, le recours à la notion générale d'intertextualité, si elle est opératoire pour établir des types de relation entre « pré-texte » et texte, tend à effacer la spécificité d'un recours littéral ou non au texte convoqué. C'est ce qui conduit à ranger dans la même catégorie des cas qui n'ont en commun que d'être difficilement identifiables par le lecteur (deuxième niveau de marquage). La typologie considère les paraphrases littéraires globalement, sans examiner la part qu'elles réservent à de véritables citations ni le jeu qu'elles entretiennent avec la voix de l'auteur d'origine. Elles sont classées aux côtés des mentions de personnages tirés d'autres œuvres : dans ce cas, la question de la présence effective de la lettre même disparaît au profit d'une approche thématique. Le problème est identique pour les épigraphes non attribuées, où la lettre est supposée citée avec précision, mais sans indication d'auteur. L'échelle ainsi établie repose en fait sur un critère d'identification des références par le lecteur et tente de formaliser sa possibilité, tout en y mêlant un critère poétologique en haut de l'échelle. Si la classification a le mérite de faire clairement état des gradations sensibles dans la pratique sebaldienne de la référence, c'est précisément la nature extensive du concept d'intertextualité qui conduit à brouiller quelque peu les pistes, parce que la littéralité de la référence n'est pas retenue comme critère discriminant dans la typologie.

Si l'on veut se pencher sur l'origine des voix qui s'expriment dans la prose de Sebald et leur assignation, cette typologie n'est pas d'une précision suffisante. En effet, elle ne tient pas compte d'un point décisif : l'attribution univoque du propos à un auteur. C'est là pourtant un critère déterminant, dès lors qu'il s'agit de savoir si le lecteur est muni de repères pour s'orienter dans un

texte qui convoque plusieurs sources. Dans la mesure où notre analyse porte exclusivement sur le prélèvement d'un texte en vue de sa reprise par Sebald et sur ses éventuelles modifications, la présente étude exclut de son champ d'investigation l'évocation des vies d'écrivains en tant que telle ; seule la reprise de *textes* par le nouveau texte sebaldien est concernée par cet examen.

Aussi faut-il procéder à une brève clarification autour de la notion d'intertextualité. Élaboré à l'origine par Julia Kristeva, ce concept reprend les conclusions bakhtiniennes qui ont mis en évidence une structure dialogique dans le roman, à une époque où les ouvrages du théoricien russe n'étaient pas encore traduits en français<sup>25</sup>. À ce stade, l'intertextualité désigne de façon très large le fait que toute écriture poétique est traversée par d'autres discours<sup>26</sup>. Le terme ne désigne donc pas en particulier la référence à un autre texte écrit, la citation. Il définit l'espace du texte poétique comme étant situé à la croisée d'autres discours. Par la suite, les développements de la théorisation littéraire vont conduire à une définition plus étroite du terme, et à la mise en place d'une typologie précise apte à définir les registres de la pratique intertextuelle. Celle-ci évolue au fil du temps et des auteurs. Nous nous appuyons sur les définitions données par Gérard Genette dans *Palimpsestes* pour définir le champ exact de la typologie proposée. La *transtextualité* est l'objet de la poétique, soit « tout ce qui met en relation [chaque texte singulier] avec d'autres textes », indépendamment de la citation effective d'un texte par un autre. Dans ce cadre, l'*intertextualité* désigne « une relation de *coprésence* entre deux ou plusieurs textes<sup>27</sup> », ce qui réduit drastiquement son champ d'application par rapport à la définition proposée par Kristeva. Elle devient une sous-catégorie de la transtextualité et inclut la citation, le plagiat, l'allusion, en allant du plus explicite au moins marqué. Elle se trouve aux côtés de la *paratextualité*, qui décrit les relations entretenues par le corps du texte avec le « paratexte » (titre, sous-titre, épigraphes, notes etc.), la *métatextualité* ou relation de commentaire qui relie un texte à un autre texte dont il parle, l'*architextualité* qui concerne le rapport d'un texte avec les catégories générales transcendantes

25 Julia Kristeva, *Ἐπιμειωτική*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 85 : « Chez Bakhtine, [...] *dialogue* et *ambivalence* ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. »

26 *Ibid.*, p. 194 : « Le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles. Il se crée ainsi, autour du signifié poétique, un espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret. Nous appellerons cet espace intertextuel. Pris dans l'intertextualité, l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans notre ensemble. »

27 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 7 et 8 (je souligne).

(comme le genre) et l'*hypertextualité*, qui désigne « toute relation unissant un texte B [...] hypertexte) à un texte antérieur A [...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>28</sup> » (comme dans la parodie ou la suite inventée d'un roman).

Une étude du rapport entretenu par l'écriture de Sebald avec les références textuelles met en avant la question de la place réservée aux voix d'autrui, afin de prendre la mesure d'un espace dialogique singulier. La tâche n'est pas facilitée par la propension de l'écriture sebalddienne à ne pas toujours dissocier la mention d'un texte de son commentaire<sup>29</sup>. Par conséquent, s'il ne saurait être question d'examiner le rapport, thématique, et non textuel, aux figures d'écrivains, il conviendra de prendre pour objet l'intertextualité, mais en incluant le commentaire de texte (dimension métatextuelle) : la combinaison même de ces deux modes témoigne d'un rapport singulier à la citation. En outre, le cas de la greffe distincte du commentaire est également pertinent, dans la mesure où des reprises masquées et travesties ont bien lieu dans l'œuvre de Sebald (dimension hypertextuelle).

92

Le champ d'application est constitué, formellement, par trois modalités du référencement : la citation littéraire, la citation traduite et la réécriture paraphrastique, depuis une reprise de la lettre à sa reformulation. Ces catégories se répartissent en deux classes : soit l'origine du propos nous est donnée, soit la référence est dissimulée. Le dernier cas, en maquillant la couture d'un autre texte, soulève la question de savoir si la nouvelle voix est perceptible par le lecteur. En raison de cette division majeure, il est nécessaire de mettre en place des critères différenciés afin de mesurer le degré de porosité de l'écriture produite à l'égard d'un texte source. Le critère formel leur est commun, et évalue le degré d'éloignement vis-à-vis de la lettre même : y a-t-il citation littéraire, traduction ou paraphrase ? Le critère sémantique, quant à lui, diverge : lorsque la référence est revendiquée, il s'agit de savoir si cette mention suffit ou non à fonder la véracité de la citation. En revanche, lorsqu'une source est masquée, sa confrontation avec le texte produit ne saurait relever de la vérification d'authenticité. En effet,

---

28 *Ibid.* p. 13.

29 Voir la reprise au chapitre III des *Anneaux de Saturne*, du Nouveau Testament, Marc, v, 1-16, suivie de ce commentaire (je traduis) : « Cette histoire effroyable est-elle – c'est bien la question que je me posai à l'époque, alors que j'étais assis face à l'océan allemand – le récit d'un témoin digne de foi ? Et si oui, cela ne signifie-t-il pas que notre Seigneur aurait commis une cruelle faute professionnelle lors de la guérison du Gadarénien ? Ou avons-nous ici, me demandai-je, une parabole née tout simplement de l'imagination de l'évangéliste [...] ? ». [« Handelt es sich bei dieser grauenvollen Geschichte, so habe ich mich damals auf meinem Platz über dem deutschen Ozean gefragt, um den Bericht eines glaubwürdigen Zeugen? Und wenn ja, bedeutet das nicht, daß unserem Herrn bei der Heilung des Gadareners ein böser Kunstfehler unterlaufen ist? Oder haben wir hier, fragte ich mich, eine von dem Evangelisten bloß erfundene Pabel [...] ? » (p. 86)].

si vérification il y a, elle ne trouve pas son origine dans le dispositif du texte, mais dans le travail de recherche mené à son sujet de l'extérieur. Le paradigme de l'authenticité et de la falsification n'est donc plus pertinent afin d'évaluer la stratégie d'écriture. La mise en évidence d'une source tue doit permettre, en revanche, de mesurer, par la comparaison, son degré d'inclusion dans le texte. En conséquence, le critère discriminant réside alors dans le signalement de la citation, par d'autres moyens que l'indication de la source. Telles sont les questions auxquelles la typologie proposée se donne pour tâche de répondre.

Les critères dégagés ne visent pas à classer les cas dans des catégories étanches, mais bien plutôt à évaluer la porosité du discours du narrateur à l'égard d'un texte extérieur. Par la conjugaison de deux critères, l'un formel et l'autre sémantique, appliqués aux deux ensembles distingués, cette typologie est à même de cerner aussi bien le degré de porosité du récit à la lettre citée que le degré de porosité du texte cité à la référence textuelle.

Les combinaisons obtenues peuvent être résumées en deux tableaux, dans lesquels l'ensemble vide désigne les combinaisons dénuées de sens car tautologiques, ou impossibles car contradictoires. Un texte inexistant ne saurait ainsi faire état d'un travestissement de la source alléguée, puisqu'elle n'existe pas : il s'agirait d'une tautologie, comme l'altération par la lettre dans le cas d'une référence qui est déjà une paraphrase. *A contrario*, un texte inventé ou une réécriture ne peuvent être altérés par découpage, puisqu'ils ne proviennent précisément pas littéralement d'un texte. Leur degré de littéralité est insuffisant. De même, dans le deuxième tableau, le signalement par dispositif ne peut concerner que des références qui ont la forme de la citation, ce qui exclut la réécriture ou paraphrase, qui diluent cette forme. L'analyse développera un exemple par combinaison attestée.

Tableau II (a). Présentation synthétique de la typologie des citations : citations attribuées

<b>Littéralité</b> <b>Sens altéré</b>	<b>Citation originale</b>	<b>Traduction</b>	<b>Réécriture</b>	<b>Invention d'un texte</b>
Par découpage	Shakespeare <i>AS</i> (a)	Browne <i>AS I</i> (f)	∅	∅
Par altération de la lettre	Goethe <i>V</i> (b)	Borges <i>AS</i> (g)	∅	Browne <i>AS X</i> (o)
Par réagencement	Browne <i>AS I</i> (c)	Browne <i>AS I</i> (h)	Browne <i>AS I</i> (k)	∅
Par travestissement de l'auteur	Lanzberg <i>EIV</i> (d)	Browne <i>AS X</i> (i)	Lanzberg <i>EIV</i> (l)	Mila Stern <i>VIV</i> (p)
Par travestissement de la source	Browne <i>AS VI</i> (e)	Browne <i>AS IV</i> (j)	Casanova <i>V</i> (m) Conrad <i>AS</i> (n)	∅

Tableau II (b). Présentation synthétique de la typologie des citations : citations non attribuées

Signalement par	Littéralité	Citation en langue originale	Traduction	Référence altérée	Réécriture
Dispositif		Jean Paul <i>E II (q)</i>	pas de cas relevé	Tichborne <i>E III (t)</i> Hölderlin <i>E I (u)</i>	Ø
Intégration		Walser <i>V (r)</i>	Browne <i>V (s)</i>	Nabokov <i>E (v)</i>	Wittgenstein <i>E IV (w)</i> et <i>A (x)</i>

94

Par choix, une même séquence consacrée à Thomas Browne dans *Les Anneaux de Saturne* est présente dans différentes cases. Elle permet de montrer que les cas ne sont pas cloisonnés. Les modalités de citation s'agencent dans le texte. Ce point est capital, puisque l'étude des voix met en évidence, sous plusieurs angles, la porosité des frontières entre la voix du narrateur et celle d'autrui par la variation des procédés d'écriture, qui permet de dissoudre l'assignation d'une place statique à l'interlocuteur, comme dans le cas du discours rapporté.

Afin de montrer l'égle importance des critères sémantique et formel, l'étude des exemples évoqués est développée en les entrecroisant. La lettre correspondant à chaque cas est rappelée entre parenthèses.

Examinons tout d'abord les *citations attribuées*. En premier lieu, les références peuvent être citées dans le texte. En anglais, par exemple, comme pour l'extrait du *Roi Lear* de Shakespeare (a) reproduit à la fin de la septième partie des *Anneaux de Saturne*. L'épouse de Michael Hamburger se remémore l'existence d'un certain Monsieur Squirrel, croque-mort de son état, qui possède une mémoire quasi inexistante. En dépit de cette carence dont l'ampleur atteint des sommets, il a toujours désiré être acteur, et est parvenu à se voir confié un rôle minime dans cette pièce, celui d'un noble dont le rôle se borne à prononcer quelques phrases, dont celle qui est citée en italique : « They say his banished son is with the Earl of Kent in Germany » (*AS*, 225/226). Dans ce cas précis, toutes les conventions de la citation sont respectées. Elles soulignent l'exploit que représente pour ce personnage l'apprentissage par cœur de quelques lignes. Son nom même, « écureuil », le condamne à oublier, puisque l'animal du même nom est réputé enfouir la nourriture qu'il glane sans se souvenir par la suite de son emplacement. La citation mime alors la capacité de restitution propre à la mémoire. Le découpage de l'extrait l'isole de son contexte initial, et la phrase n'a plus pour fonction de transmettre une information, sinon à un niveau connotatif, en raison de l'évocation du bannissement, forme de l'exil, ainsi que de l'Allemagne. Sur un plan dénotatif, la citation est insérée pour illustrer la difficulté du souvenir, tout en faisant la preuve de sa possibilité.

Contrairement aux citations étrangères, les références allemandes dûment signalées sont bien rares. L'une d'elles (b) est véritablement mise en scène, dans la mesure où le narrateur lit dans le journal local le proverbe du jour :

[J'] étudiaï le *Saale-Zeitung* de Kissingen. La parole du jour, sur ce qu'on appelait l'éphéméride, était une citation de Johann Wolfgang von Goethe : Notre monde est une cloche fêlée qui n'est plus en état de sonner<sup>30</sup>.

L'emploi des deux points et l'indication de référence correspondent à un usage standard de la citation, à ceci près qu'en règle générale, les guillemets sont employés. Un tel dispositif fait singulièrement retentir le propos en raison du choix du verbe introducteur en allemand, « lauten », qui s'emploie également pour désigner le son émis par une cloche. La citation sonne, résonne elle-même dans le texte alors qu'elle indique que le monde ne sonne plus. C'est ce constat qui vibre dans le texte.

Tout le dispositif d'insertion incite le lecteur à ajouter foi au propos et à considérer que la lettre est respectée. Or le texte d'origine est le suivant : « Le monde est une cloche fêlée, il cliquette mais ne sonne pas<sup>31</sup>. » Si le changement peut sembler minime, il engage en réalité une lecture radicalement nouvelle. En effet, l'aphorisme goethéen a une portée générale, tandis que sa reformulation l'actualise en recourant au possessif « notre ». Ce n'est plus le monde en général qui est comparé à une cloche qui ne fonctionne pas, mais bien le monde actuel, ce que confirme l'introduction de « ne [...] plus », venu souligner la rupture avec un monde harmonieux révolu. Sous les apparences de la citation littérale, le travestissement est déjà à l'œuvre. La phrase de Goethe est adaptée à la vision sebaldivienne de l'histoire selon laquelle un processus de destruction est en marche.

À la différence des exemples précédents, de nombreuses citations explicites sont traduites de l'anglais, de l'argentin ou du français par exemple. Cette pratique de la citation implique un premier écart vis-à-vis de la lettre même en raison du passage d'une langue à l'autre. Dans la mesure où la source n'est pas citée en note dans la langue d'origine, et que Sebald ne prétend pas livrer une traduction, il n'est pas étonnant de constater qu'il procède parfois à des omissions. L'abondance des références à Thomas Browne en fournit un bel exemple. Nous en examinerons ici deux cas précis, situés dans le passage qui

30 *Les Émigrants*, p. 258. « [Ich] studierte die Kissinger Saale-Zeitung. Der Tagesspruch in dem sogenannten Kalendarium war von Johann Wolfgang von Goethe und lautete: Unsere Welt ist eine Glocke, die einen Riß hat und nicht mehr klingt » (p. 330).

31 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen. Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, t. XIII, p. 23 : « Die Welt ist eine Glocke die einen Riß hat, sie klappert aber klingt nicht. »

précède immédiatement et annonce la reproduction du crâne de Thomas Browne (f).

Browne lui-même a livré, dans son célèbre traité mi-archéologique, mi-métaphysique consacré aux pratiques de la crémation et aux urnes cinéraires, le meilleur commentaire à propos des errances ultérieures de son propre crâne dans le passage où il écrit qu'être extrait de sa tombe est une tragédie et une abomination. Mais qui, ajoute-t-il, connaît le destin de ses ossements et sait combien de fois on les enterrera<sup>32</sup>.

Sebald suit bien la lettre de l'original :

Être déterré de nos tombes, qu'on fasse de nos crânes des hanaps et de nos os des pipes pour le plaisir et l'amusement de nos Ennemis, voilà des abominations Tragiques à quoi l'on échappe par l'ensevelissement par le Feu.

Mais qui peut connaître le destin de ses os, ou savoir combien de fois on l'enterrera<sup>33</sup> ?

96

À considérer chaque phrase séparément, le seul déplacement opéré est celui du passage d'une langue à l'autre, avec l'omission d'un membre de phrase dans le cas de la première. Or cette omission modifie profondément l'intention de la phrase, puisqu'elle en supprime tout simplement la visée argumentative. Thomas Browne met ici en valeur un avantage de l'incinération sur l'inhumation, alors que Sebald efface la comparaison de sa réécriture par le découpage auquel il procède. La citation confine ici à la paraphrase tout en réorientant le texte emprunté. Qui plus est, un examen de l'enchaînement des deux citations traduites met en lumière un réagencement des éléments, cités dans le désordre. Loin de se suivre, comme le laisse entendre le texte de Sebald, les phrases sont extraites de deux chapitres distincts, le premier et le troisième, séparés par près de trente pages. De surcroît, leur ordre d'apparition est inversé. Si la traduction en elle-même est tantôt précise, tantôt plus « libre », le geste de recomposition engage pour sa part largement la restitution du sens que porte le texte cité.

<sup>32</sup> *Les Anneaux de Saturne* (je traduis). « Browne selbst hat in seinem berühmten, halb archäologischen, halb metaphysischen Traktat über die Praxis der Feuer- und Urnenbestattung zu der späteren Irrfahrt seines eigenen Schädels den besten Kommentar geliefert an der Stelle, wo er schreibt, aus dem Grabe gekratzt zu werden, das sei eine Tragödie und Abscheulichkeit. Aber wer, so fügt er hinzu, kennt das Schicksal seiner Gebeine und weiß, wie oft man sie beerdigen wird » (p. 21).

<sup>33</sup> Sir Thomas Browne, *Hydriotaphia ou discours sur Les Urnes funéraires récemment découvertes dans le Norfolk* [1970], Paris, Édition du Promeneur, 2004, p. 69 et p. 30 (voir *Hydriotaphia or Urn Burial* dans *The works of Sir Thomas Browne*, London, Henry G. Bohn, 1852, t. III, p. 30 et p. 3).



Pour certaines traductions, Sebald altère le sens non plus en omettant des parties du texte, mais en ajoutant des compléments qui donnent une autre tournure au propos initial. C'est ainsi que sa reprise de la nouvelle de Borges « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » (g) donne lieu à des inflexions qui la rendent plus compatible avec l'optique sebalddienne. Dans les citations suivantes, les ajouts de Sebald sont soulignés.

La négation du temps, lit-on dans l'écrit sur l'Orbis Tertius, est l'axiome *le plus important* des écoles philosophiques de Tlön. Selon cet axiome, l'avenir n'a de réalité que sous la forme de nos *crain*tes et nos espoirs présents, et le passé comme simple souvenir<sup>34</sup>.

Borges écrivait pour sa part :

Une des écoles de Tlön en arrive à nier le temps ; elle raisonne ainsi : le présent est indéfini, le futur n'a de réalité qu'en tant qu'espoir présent, le passé n'a de réalité qu'en tant que souvenir présent<sup>35</sup>.

Cette conception du temps est présentée par Sebald comme étant celle de Tlön, alors que Borges en met plusieurs sur un même plan. Sebald adjoint en outre à l'espoir la notion de crainte, absente du texte argentin, conformément au ton général de son œuvre. Ces deux procédés relèvent de l'*altération* du texte original.

Certes, la traduction se prête particulièrement à des déplacements sémantiques. Il est plus surprenant de voir que Sebald introduit des erreurs d'attribution dans des citations littérales. Les références à Thomas Browne dans *Les Anneaux de Saturne* en présentent deux occurrences symétriques. On peut lire ainsi au milieu de la quatrième partie (j) : « En Amérique, nous dit Thomas Browne dans son traité sur l'enterrement des urnes cinéraires, les chasseurs se lèvent au moment où les Persans plongent dans le plus profond sommeil<sup>36</sup>. » La phrase se trouve en réalité dans *The Garden of Cyrus*, et non *Hydriotaphia or Urn Burial*. La traduction rend compte au demeurant de son sens général, sans être pour autant exacte, comme le montre une comparaison avec la lettre de

34 *Les Anneaux de Saturne* (je traduis et je souligne). « Die Leugnung der Zeit, heißt es in der Schrift über den Orbis Tertius, sei *der wichtigste* Grundsatz der philosophischen Schulen von Tlön. Diesem Grundsatz zufolge hat die Zukunft Wirklichkeit nur in der Form unserer gegenwärtigen *Furcht und Hoffnung*, die Vergangenheit bloß als Erinnerung » (p. 185-186).

35 Jorge Luis Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », dans *Fictions*, trad. P. Verdevoye dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 452-467, cit. p. 459. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, t. I, p. 431-443.

36 *Les Anneaux de Saturne*, chap. IV (je traduis). « In Amerika, so Thomas Browne in seinem Traktat über das Urnen-Begräbnis, stehen die Jäger auf, wenn die Perser gerade eintauchen in den tiefsten Schlaf » (p. 97).

l'anglais : « « Les chasseurs sont levés en Amérique et leur premier sommeil est déjà derrière eux en Perse<sup>37</sup>. » Quant à la citation littérale située au milieu de la sixième partie (e), elle est attribuée à *The Garden of Cyrus* alors qu'elle se trouve dans *Hydriotaphia or Urn Burial* : « *The night of time*, écrit Thomas Browne dans *The Garden of Cyrus*, traité rédigé en 1658, *far surpasseth the day and who knows when was the Aequinox*<sup>38</sup> ? »

98

Ces erreurs d'attribution réciproques témoignent de la fonction d'authentification que joue le référencement des citations. Pour le lecteur qui n'exerce pas un regard scientifique sur le texte, l'exactitude de la source indiquée est *in fine* sans grande importance. Toutefois, le geste qui consiste à faire figurer l'indication aux côtés de la citation montre à quel point l'auteur recherche la précision, en l'occurrence falsifiée, et insiste sur les sources concrètes qu'il invoque. Mentionner le titre d'un ouvrage, c'est souligner que le propos développé n'est pas produit *ex nihilo*, mais qu'il s'appuie très concrètement sur la fréquentation des livres. Bien que la référence se révèle fautive, elle désigne à juste titre le travail d'une écriture antérieure. Tout en préservant les apparences de la citation, Sebald la vide de sa substance, de sorte qu'une telle entorse à la procédure scientifique d'attribution des sources porte à son comble le geste qui consiste à désigner une seconde main : seule sa forme demeure. Hormis les quelques lecteurs suffisamment engagés par le propos pour se reporter aux sources alléguées, nul n'est à même de prendre la mesure de ce travestissement. À ceci près que le dispositif bibliographique incite en lui-même le lecteur à franchir le pas de la documentation, et à suivre le chemin tracé par Sebald. Une telle falsification encourage pour sa part structurellement l'affranchissement du lecteur à l'égard d'une confiance par trop aveugle vis-à-vis de l'instance d'énonciation. Les erreurs d'attribution sont autant de failles dont la présence ouvre l'œuvre à la discussion.

Les falsifications ne sont pas propres aux usages de la citation et de la traduction, mais se retrouvent également dans des cas de réécriture ou paraphrase (m) (n). La paraphrase proprement dite, dont Sebald fait un large usage, s'appuie en général en partie sur une citation. L'auteur ne livre pas un résumé, mais recourt, pour donner un aperçu d'un texte, à des bribes de ce dernier. Cette pratique de la paraphrase ne ressortit donc pas à la reformulation pure et simple, dans une visée synthétique. Elle accorde encore une large place au détail, comme en témoigne cet autre exemple tiré du premier chapitre des

37 Thomas Browne, *The Garden of Cyrus*, dans *The prose of Sir Thomas Browne*, New York/London, Stuart Editions, 1968, chap. 5, p. 344 (je traduis).

38 *Les Anneaux de Saturne*, chap. VI (je traduis). « *The night of time*, schreibt Thomas Browne in seinem 1658 verfaßten Traktat *The Garden of Cyrus*, *far surpasseth the day and who knows when was the Aequinox?* » (p. 186). Voir *Hydriotaphia or Urn Burial*, *op. cit.*, p. 44-45.

*Anneaux de Saturne* (k) : « [...] et dans *Pseudodoxia Epidemica* [...], il traite de toutes sortes de créatures, réelles pour certaines, imaginaires pour d'autres, comme le caméléon, la salamandre, l'autruche, le griffon et le phénix, le basilic, la licorne et le serpent bicéphale Amphisbaena<sup>39</sup>. » La liste des êtres imaginaires mentionnés reprend, dans le désordre, des titres de chapitre indiqués dans la table des matières de *Pseudodoxia Epidemica*<sup>40</sup>. Cet exemple montre comment la présentation de citations peut donner lieu à une *recomposition* du texte initial. Le propos de Thomas Browne est réorienté selon la visée portée par le texte dans lequel il est inséré.

Toute découpe porte en germe le travestissement du sens premier. Plus la séquence reconstituée est longue, plus cette démarche est frappante. C'est ainsi qu'une comparaison des contextes dans lesquels se situent les citations de Thomas Browne avec le sens que Sebald leur attribue fait apparaître la suppression de la dimension transcendante si présente dans l'œuvre de l'auteur de *Religio Medici*. Dès lors, le travestissement du sens se révèle être un but de la réécriture, comme en témoigne la mise en parallèle des textes tout au long d'une séquence qui clôt le premier chapitre des *Anneaux de Saturne* (h) (*AS*, 37-39/36-39). Ce passage s'ouvre sur une réflexion sur le temps et la condition humaine, sans référence précise à l'œuvre de Thomas Browne. Les phrases citées proviennent, sauf indication contraire, de *Hydriotaphia*. Les citations du texte sebaldien se suivent strictement, sans coupure (*AS*, 37/36) : toute la séquence consiste en un réagencement de citations. Il s'ouvre par une citation en anglais (c) avant de recourir à des traductions (*AS*, 36/36).

39 *Ibid.*, chap. I (je traduis). « [...] und in [...] Pseudodoxia Epidemica handelt er von allerlei teils wirklichen, teils imaginären Wesen wie dem Chamäleon, dem Salamander, dem Vogel Strauß, dem Greif und dem Phoenix, dem Basilisk, dem Einhorn, und der zweiköpfigen Schlange Amphisbaena » (p. 33-34).

40 Sir Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, dans *The works of Sir Thomas Browne*, *op. cit.*, t. I. Ces chapitres se trouvent dans le livre III : chap. 7 « Of the basilisk », chap. 11 « Of Griffins », chap. 12 « Of the phoenix », chap. 14 « That a salamander lives in the fire », chap. 15 « Of the amphisbaena », chap. 21 « That the chameleon lives only upon air », chap. 23 « Of the unicorn's horn ».

Tableau III. Premier exemple de correspondance entre un passage  
des *Anneaux de Saturne* et l'œuvre de Sir Thomas Browne<sup>41</sup>

« Traduction française ( <i>AS</i> , p. 37) » Contre l'opium du temps qui fuit, écrit-il, il n'est point de remède.	« Référence anglaise : <i>Hydriotaphia</i> de Thomas Browne » There is no antidote against the opium of time, which temporally considereth all things. (V, p. 43).	« Texte original de Sebald ( <i>AS</i> , p. 36) » Gegen das Opium der verstreichenden Zeit, schreibt er, ist kein Kraut gewachsen.
Le soleil hivernal nous indique que la lumière a tôt fait de s'éteindre dans la cendre, la nuit de nous envelopper de son linceul.	[...] since our longest sun sets at right descensions, and makes but winter arches, and therefore it cannot be long before we lie down in darkness, and have our light in ashes ; since the brother of death [sleep] daily haunts us with dying mementos, [...] (V, p. 44-45).	Die Wintersonne zeigt an, wie bald das Licht erlischt in der Asche, wie bald uns die Nacht umfängt.
Heure après heure, le compte s'allonge.	Every hour adds unto that current arithmetick, which scarce stands one moment (V, p. 44).	Stunde um Stunde wird an die Rechnung gereiht.
Le temps lui-même devient vieux.	[...] and time that grows old in itself, bids us hope no long duration (V, p. 45).	Sogar die Zeit selber wird alt.
Pyramides, arcs de triomphe et obélisques sont comme des stèles de glace qui ne cessent de fondre.	Our days become considerable, like petty sums, by minute accumulations ; where numerous fractions make up but small round numbers ; and our days of a span long, make one little finger (V, p. 41)	Pyramiden, Triumbögen und Obeliskens sind Säulen von schmelzendem Eis.
Même ceux qui ont trouvé une place parmi les figures célestes n'ont pas pu conserver leur renom à tout jamais. Nemrod s'est perdu dans Orion, Osiris dans la constellation du Chien.	Men have been deceived even in their flatteries, above the sun, and studied conceits to perpetuate their names in heaven. The various cosmography of that part hath already varied the names of contrives constellations ; Nimrod is lost in Orion, and Osyris in the Dog-star (V, p. 46).	Nicht einmal diejenigen, die einen Platz gefunden haben unter den Bildern des Himmels, konnten auf immer ihren Ruhm sich erhalten. Nimrod ist im Orion verloren, Osiris im Hundsstern.
À peine si les plus grandes lignées ont atteint la durée de vie de trois chènes.	Generations pass while some trees stand, and old families last not three oaks (V, p. 43).	Kaum drei Eichen haben die größten Geschlechter überdauert.
Le fait d'avoir associé son nom à une œuvre ne donne pas droit au souvenir et qui sait, au demeurant, si les meilleurs, justement, n'ont pas disparu sans laisser de traces.	Who knows whether the best of men be known, or whether there be not more remarkable persons forgot, than any that stand remembered in the known account of time ? (V, p. 45)	Den eigenen Namen auf irgendein Werk zu setzen, sichert niemandem das Anrecht auf Erinnerung, denn wer weiß, ob nicht gerade die besten spurlos verschwunden sind.
La graine de pavot lève partout, mais quand le malheur s'abat sur nous, à l'improviste, comme la neige un jour d'été, nous ne désirons plus qu'une chose : être oublié.	But the iniquity of oblivion blindly scattereth her poppy (V, p. 45).	Der Mohnsamen geht überall auf [...].

Tous les extraits cités proviennent du même chapitre, mais ils sont insérés dans le désordre. La référence devient explicite quelques lignes plus loin, lorsque le titre *Hydriotaphia* est cité.

41 Voir également Anne Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte* (Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2004, p. 194-195), qui propose un tableau analogue à partir de la troisième phrase du texte de Sebald.

Tableau IV. Second exemple de correspondances entre un passage des *Anneaux de Saturne* et l'œuvre de Sir Thomas Browne

<p>« Traduction française (<i>AS</i>, p. 37-39) » Après quelques réflexions sur les cimetières de grues et d'éléphants, sur les alvéoles tombales des fourmis et sur les cortèges funèbres chez les abeilles, il décrit les rites funéraires de différents peuples tels qu'ils furent pratiqués jusqu'à l'époque où la religion chrétienne, soucieuse de confier à la terre le corps entier du pécheur, rompt définitivement avec la crémation des dépouilles mortelles.</p>	<p>« Référence anglaise : <i>Hydriotaphia</i> de Thomas Browne » [Browne ne commence pas par les animaux ; il clôt son premier chapitre par un paragraphe sur ce point] : Civilians make sepulture but of the law of nations, others do naturally found it and discover it also in animals. They that are so thick-skinned to credit the story of the Phoenix, may say something for animal burning. More serious conjectures find some examples of sepulture in elephants, cranes, the sepulchral cells of pismires, and practice of bees, - which civil society carrieth out their dead, and hath exequies, if not interments (I, p. 13) ; Christians abhorres this way of obsequies, and though they sticked not to give their bodies to be burnt in their lives, detested that mode after death. (I, p. 11).</p>	<p>« Texte original de Sebald (<i>AS</i>, p. 37-39) » Beginnend mit einigen Anmerkungen zu den Friedhöfen der Kraniche und Elefanten, zu den Begräbniszellen der Ameisen und der Gewohnheit der Bienen, ihren Toten das Trauergeleit zu geben aus dem Stock, beschreibt er in der Folge die Beisetzungsrituale mehrerer Völker bis hin zu dem Punkt, wo die christliche Religion, die den sündigen Leib als Ganzes bestattet, die Leichenfeuer endgültig ausgehen läßt.</p>
<p>Mais ils ont tort ceux, trop nombreux, qui se croient autorisés à déduire de la pratique quasi universelle de l'incinération avant l'époque chrétienne que les païens ignoraient tout d'une vie future, de l'au-delà ; et Thomas Browne en veut pour preuve le témoignage silencieux porté à cet égard par les sapins, ifs, cyprès, cèdres et autres arbres « toujours verts » que l'on choisissait d'ordinaire en signe d'espérance éternelle, pour la crémation des défunts.</p>	<p>That, in strewing their tombs, the Romans affected the rose ; the Greeks amaranthus and myrtle : that the funeral pyre consisted of sweet fuel, cypress, fir, larix, yew, and trees perpetually verdant, lay silent expressions of their surviving hopes (IV, p. 35).</p>	<p>Daß aus der in vorchristlicher Zeit so gut wie universalen Praxis der Einäscherung nicht, wie oft geschieht, zu schließen ist auf die Unwissenheit der Heiden von dem bevorstehenden jenseitigen Leben, dafür nimmt Browne das wortlose Zeugnis der Tannen, Eiben, Zypressen, Zedern und anderen immergrünen Bäume, aus deren Ästen zum Zeichen ewiger Hoffnung man zumeist die Totenfeuer entfachte.</p>
<p>Au demeurant, dit encore Browne, il n'était pas difficile, contrairement à ce que l'on pensait communément, de brûler le corps d'un homme. Pour Pompée, il avait suffi d'un vieux canot, et le roi de Castille avait réussi, presque sans bois, à transformer un nombre important de Sarrazins en un brasier dont le reflet était visible de loin. Et Browne d'ajouter à ce sujet que si le faix porté par Isaac devait suffire pour un holocauste, chacun d'entre nous pouvait aisément porter sur l'épaule son propre bûcher [...].</p>	<p>Some bones make best skeletons, some bodies quick and speediest ashes. Who would expect a quick flame from hydropical Heraclitus ? The poisoned soldier when his belly brake, put out two pyres in Plutarch. But in the plague of Athens, one private pyre served two or three intruders ; and the Saracens burnt in large heaps, by the king of Castile, showed how little fuel sufficeth. Though the funeral pyre of Patroclus took up an hundred foot, a piece of an old boat burnt Pompey ; and if the burthen of Isaac were sufficient for an holocaust, a man may carry his own pyre. (III, p. 28-29).</p>	<p>Im übrigen, sagt Browne, sei es, entgegen der allgemeinen Vermutung, nicht schwer, einen Menschen zum Brennen zu bringen. Für Pompeius habe ein alter Kahn gereicht, und dem König von Kastilien sei es gelungen, fast ohne Feuerholz eine weithin sichtbare Lohe zu machen aus einer größeren Anzahl von Sarazenen. Ja, so setzt Browne noch hinzu, wenn wirklich die dem Isaak aufgeladene Bürde gelangt hätte für einen Holocaust, dann könnte jeder von uns den eigenen Scheiterhaufen auf seiner Schulter tragen. [...]</p>

Étonnant, dit-il, que des vases d'argile aux parois fines aient pu se conserver si longtemps en parfait état, à deux pieds sous terre, tandis que des socs de charrues et des guerres leur passaient dessus et que de grandes maisons et des tours hautes comme les nuages se délabraient et s'écroulaient.

Les vestiges de la crémation conservés dans les urnes cinéraires sont soigneusement inventoriés : la cendre, les dents détachées, les morceaux d'ossements autour desquels s'enroulent de pâles racines de chiendent, les pièces de monnaie destinées au nautonier élyséen [...].

Bien des curiosités figurent au catalogue ainsi obtenu, parmi lesquels on retiendra, entre autres, le couteau à circoncire de Josué, la bague de la bien-aimée de Properce, des grillons et des lézards d'agate polie, un essaim d'abeilles en or, des opales bleues, des broches et des boucles en argent, des peignes, des pinces et des aiguilles de fer et de corne ainsi qu'une guimbarde en cuivre qui avait résonné pour la dernière fois lors de la traversée de l'eau noire. Mais la plus belle pièce, contenue dans une urne romaine appartenant à la collection du cardinal de Farese, est un verre à pied intact, aussi transparent que s'il venait d'être soufflé [...].

Now since these dead bones have already out-lasted the living ones of Methuselah, and in a yard under ground, and thin walls of clay, out-worn all the strong and specious buildings above it ; and quietly rested under the drums and tramlings of three conquests (V, p. 40).

But in the Homerial urn of Patroclus, whatever was the solid tegument, we find the immediate covering to be a purple piece of silk : and such as had no covers might have the earthe closely pressed into them, after which disposure were probably some of these, wherein we found the bones and ashes half mortared unto the sand and sides of the urn, and some long roots of quich, or dog's-grass, wreathed about the bones (III, p. 22). That they buried a piece of money with them as a fee of the Elysian ferryman, was a practice full of folly (IV, p. 37).

The gem or beryl ring upon the finger of Cynthia, the mistress of Propertius, when after her funeral pyre her ghost appeared unto him ; and notably illustrated from the contents of that Roman urn preserved by Cardinal Farnese, wherein be sides great number of gems with heads of gods and goddesses, were found an ape of agath, a grasshoper, an elephant of amber, a crystal ball, three glasses, two spoons, and six nuts of crystal ; and beyond the content of urns, in the monument of Childerick the first, and fourth king from Pharamond, casually discovered three years past at Tournay, restoring unto the world much gold richly adorning his sword, two hundred rubies, many hundred imperial coins, three hundred golden bees [...]. Although, if we steer by the conjecture of many and septuagint expression, some trace thereof may be found even whith the ancient Hebrews, not only from the sepulchral treasure of David, but the circumcision knives which Josuah also buried. (II, p. 18).

Stauenswert ist es, sagt Browne, welch lange Zeiten die dünnwandigen Tongefäße unbeschadet erhalten geblieben sind zwei Fuß unter der Erde, während Pflugscharen und Kriege hinweggingen über sie, und große Häuser und Paläste und wolkenhohe Türme in sich zusammensanken und zerfielen.

Genau werden die in den Urnen enthaltenen Überreste der Verbrennung untersucht ; die Asche, die losen Zähne, die von den blassen Wurzeln des Hundsgrases wie von einem Kranz umwundenen Bruchstücke der Gebein, die für den elysäischen Fährmann bestimmten Münzen. [...]

Allerlei Seltenheiten umfaßt der von ihm aufgestellte Katalog : das Beschneidungsmesser Josuas, den Ring der Geliebten des Propertius, aus Achat geschliffene Grillen und Echsen, einen Schwarm goldener Bienen, blaue Opale silberne Gürtelspangen und Schnallen, Kämme, Zangen und Nadeln aus Eisen und Horn und eine Maultrommel aus Messing, die zuletzt bei der Fahrt über das schwarze Wasser erklang. Das wunderbarste Stück aber, aus einem römischen Aschengefäß der Sammlung des Kardinals von Farese, ist ein vollkommen unversehrtes Trinkglas, so hell, als habe man es soeben geblasen. [...]

Et parce que la plus lourde pierre de la mélancolie est la peur de la fin inéluctable de notre propre nature, Browne, considérant ce qui a échappé à l'anéantissement, se lance sur les traces de la mystérieuse faculté de transmigration qu'il a si souvent étudiée chez les chenilles et les papillons.

It is the heaviest stone that melancholy can throat at a man, to tell him he is at the end of his nature ; or that there is no further state to come, unto which this seems progressional, and otherwise made in vain (IV, p. 40). A great part of antiquity contented their hopes of subsistency with a transmigration of their souls (V, p. 45). *Religio Medici*, I, XXXIX, p.38 : These strange and mysticall transmigrations that I have observed in Silkwormes, turn'd my Philosophy into Divinity. There is in these works of nature, which seeme to puzle reason, something Divine, and hath more in it then the eye of a common spectator doth discover.

Und weil der schwerste Stein der Melancholie die Angst ist vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur, sucht Browne unter dem, was der Vernichtung entging, nach den Spuren der geheimnisvollen Fähigkeit zur Transmigration, die er an den Raupen und Faltern so oft studiert hat.

Cela étant, le petit lambeau de soie pourpre contenu, ainsi qu'il nous l'apprend, dans l'urne de Patrocle, que peut-il bien signifier ?

But in the Homerial urn of Patroclus, whatever was the solid tegument, we find the immediate covering to be a purple piece of silk (III, p. 22).

Das purpurfarbene Fetzenchen Seide aus der Urne des Patroklos, von dem er berichtet, was also bedeutet es wohl ?

Les trois coupures signalées dans le texte allemand ne concernent dans chacun des cas qu'un commentaire qui restitue la perspective du narrateur. Les bribes convoquées sont réparties dans l'ensemble du livre *Hydriotaphia*, et l'une d'elles est même tirée d'un autre ouvrage, *Religio Medici*. La comparaison terme à terme du texte final et des sources montre que Sebald n'hésite pas à mêler plusieurs extraits pour produire parfois une seule phrase. Il s'agit bel et bien d'une réécriture. L'ampleur des modifications apparaît particulièrement dans la dernière phrase, par laquelle Sebald soulève une interrogation qui porte sur la signification du morceau de soie, tandis que Browne constate simplement sa présence. Au-delà de ces notations de détail, la mise en regard des textes souligne à quel point cette réécriture de Thomas Browne relève de la rhapsodie ou du patchwork. Des morceaux sont cousus au point de former un ensemble cohérent. Toutefois, les coutures ne sont pas visibles. En effet, il est fort difficile de dissocier les phrases écrites par Sebald de celles qui sont réécrites et réagencées. C'est en cela que cette pratique relève bien du bricolage : le projet qui s'est dégagé des bribes accumulées prend consistance, forme un nouvel objet. La voix du narrateur et celle de Browne sont indiscernables ; elles se fondent l'une dans l'autre.

L'exemple de Thomas Browne révèle la multitude des travestissements pratiqués alors même que la source et l'auteur évoqués existent<sup>42</sup>. Modifier un texte cité ne saurait toutefois étonner outre mesure : le geste qui consiste à prélever un extrait le dissocie de son contexte, l'insère dans un nouveau cadre, et partant, infléchit sa signification. Il y a ainsi une réattribution de l'extrait lorsqu'il devient citation. Qu'en est-il des cas où l'auteur présumé du texte cité relève de la pure fiction ? Les carnets de Luisa Lanzberg sont confiés par son fils, le peintre Max Aurach (d) (l), au narrateur du troisième récit des *Émigrants*. Ce dernier en cite des pages entières. Or, le carnet existe réellement. Klaus Gasseleder a retrouvé le texte source, un tapuscrit non publié de Thea G., et se livre à une comparaison riche d'enseignements entre ce récit d'enfance et la version qu'en donne Sebald. Ce dernier se livre une nouvelle fois à une réécriture minutieuse du texte en reprenant de nombreuses expressions et descriptions pratiquement terme à terme, comme le montre cet exemple :

104

Tableau V. Correspondance entre les carnets de Luisa Lanzberg dans *Les Émigrants* et le texte original de Thea G.<sup>43</sup>

In die Kinderbewahranstalt geh ich sehr gern, wir dürfen immer spielen. Man kommt zuerst in den Hof, das steht die Schwester. « Frau Adelinde ich bitte um einen Ball », höre ich mich sagen. Mit dem Ball geh ich da auf die andere Seite vom Hof und dort eine Treppe hinunter zum Spielplatz. Der liegt gerade unter den Fenstern von der Rosina und war früher ein Graben, der um das Alte Schloß gegangen ist bis zu der Mauer. Jetzt ist er ganz mit Gärten ausgefüllt.	... werden der Leo und ich mit vier oder fünf Jahren in die christliche Kinderbewahranstalt geschickt. Wir brauchen erst nach dem Morgengebet zu kommen. Es ist alles sehr einfach. Die Schwester steht schon im Hof. Man tritt vor sie und sagt: Frau Adelinde, ich bitte um einen Ball. Mit dem Ball geht man dann auf der anderen Seite des Hofes über die Treppe zum Spielplatz hinunter. Der Spielplatz liegt auf dem Grund des breiten Grabens, der um das alte Schloß läuft und jetzt ganz ausgefüllt ist mit bunten Blumen- und Gemüseärten. [E, p.294]
---	--

Dans le cas, somme toute rare, où le texte source est rédigé en allemand, le travail de recomposition est tout aussi net que lorsque l'auteur reprend en allemand des textes étrangers. On peut alors envisager que les modifications auxquelles procède Sebald aient pour origine un souci d'intégration des écritures convoquées dans sa prose, selon cette attention musicale au rythme et à la cadence qui se manifeste avec tant d'acuité dans son écriture. Mais tandis que

<sup>42</sup> Cette pratique n'est pas nouvelle. Elle est répertoriée par Antoine Compagnon dans sa dimension historique : en 1648, Baltasar Gracian recommande, dans son ouvrage *Agudeza y Arte de ingenio*, d'altérer la citation en procédant à la « traduction, la citation par antithèse, le déplacement du sacré vers le profane et réciproquement » (*La Seconde Main, op. cit.*, p. 368-369).

<sup>43</sup> Klaus Gasseleder, « Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. Ein Bericht », dans M. Atze et F. Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren*, Eggingen, Isele, 2005, p. 157-175, cit. p. 166. La typographie est de K. Gasseleder.



les citations examinées précédemment faisaient mention de l'auteur véritable de l'extrait, les carnets sont attribués à un personnage dont le nom est fictif, Luisa Lanzberg. Nous sommes ici confrontés à un texte hybride, ni entièrement fictif, puisque la source existe bel et bien, ni entièrement réel, puisque le nom de l'auteur est inventé. L'ouverture du texte à un espace fictif, au cœur d'une stratégie d'authentification par la référence, attire l'attention sur la singularité de l'espace textuel, qui ne saurait être considéré comme un reflet du réel.

Un autre cas de travestissement se manifeste dans « *Il ritorno in patria* », le quatrième récit des *Émigrants* (p). Installé dans le train qui l'entraîne loin de W., la ville de son enfance où, pour la première fois depuis bien longtemps, il a séjourné pendant un mois, le narrateur voit entrer dans son compartiment une jeune femme qui se plonge immédiatement dans la lecture de *Das böhmische Meer*, de Mila Stern, écrivain inconnu du narrateur. Depuis ce jour, le narrateur a cherché en vain cet ouvrage, qui n'est répertorié nulle part (V, 227/280). Comme l'a indiqué Marcel Atze<sup>44</sup>, le lecteur soucieux de vérifier cette information est confronté au même échec. Le livre et son auteur sont fictifs, ce qui laisse à penser que le narrateur a été victime d'une hallucination, d'autant qu'il reconnaît sous les traits de la jeune femme Elizabeth, la fille de Jacques I<sup>er</sup>, surnommée la reine d'un hiver, et que des épisodes similaires ont été rapportés dans le deuxième récit. En revanche, l'évocation de la mer de Bohême rappelle au lecteur des souvenirs littéraires, comme l'indique Susanne Schedel, qui précise que cette mer est un lieu utopique mentionné par exemple dans le *Conte d'hiver* de Shakespeare, qu'Ingeborg Bachmann reprend dans le titre du poème *Böhmen liegt am Meer*, Volker Braun dans celui de la pièce *Böhmen am Meer* et Franz Fühmann dans celui d'une nouvelle qui porte le même titre<sup>45</sup>. Contrairement au cas précédent, Sebald ne cherche nullement à faire accroire l'existence de cet ouvrage ; il fait part au lecteur de l'énigme, et laisse en suspens son explication.

D'une manière bien plus troublante, le narrateur cite de mémoire, à la fin des *Anneaux de Saturne* (i) (o), une phrase attribuée à Thomas Browne, tout en indiquant qu'il ne parvient pas à retrouver son occurrence dans *Pseudodoxia Epidemica* (AS, 347/350). Or une recherche approfondie dans cet ouvrage ne nous a pas non plus permis de retrouver le propos restitué par Sebald. Le narrateur invente ici une phrase, en croyant qu'elle a été formulée par Thomas Browne – à moins qu'elle ne soit le fruit d'un troisième auteur. Nourri qu'il est de l'œuvre du médecin anglais, il en vient à la poursuivre de lui-même spontanément. Il se substitue ainsi à l'auteur et devient autre au sens plein, en

44 Marcel Atze, « Bibliotheca Sebaldiana. W.G. Sebald – ein Bibliophile? Eine Spekulation. », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997, p. 228-246 (p. 241).

45 Voir Susanne Schedel, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* », *op. cit.*, p. 41.

empruntant sa voix pour s'exprimer. Cet exemple peut être considéré comme l'altération de l'œuvre de Thomas Browne, ou encore comme le travestissement de son auteur véritable, Sebald. Il souligne la porosité de la frontière qui sépare celui qui écrit de ses lecteurs.

106

Au rebours du dernier exemple qui porte à son paroxysme la mise en scène de la citation, puisqu'il n'en subsiste que la stratégie d'énonciation, des citations sont insérées dans le texte sans être attribuées. Elles forment la seconde grande catégorie des références textuelles dans les œuvres de Sebald. Comme le souligne Julia Kristeva, « vestiges de livres désormais consommés et repris dans le texte, les prélèvements [définis comme citations sans indication d'origine] en tant que messages signifiés explicitent ces points du circuit à travers lesquels le texte a pour but de nous faire passer pour nous confronter à cette multitude qui nous fait parler<sup>46</sup> ». Alors que la référence n'est pas indiquée, cette pratique de la citation ouvre le texte structurellement et donne à entendre une pluralité de voix. Il convient néanmoins de distinguer, sur le plan formel, les dispositifs qui signalent au lecteur la présence d'une citation, de ceux qui la fondent entièrement dans le texte. Le premier cas fait état d'une source mystérieuse, et crée ainsi délibérément une tension interrogative. En revanche, le second met en place un jeu plus subtil, selon que le lecteur est à même de reconnaître la citation dissimulée, ou que l'adaptation du contexte d'écriture à la citation est telle qu'il ne parvient pas à discerner la voix de l'autre.

L'exergue est le lieu même où la citation a sa place. Sebald recourt dans deux ouvrages à l'épigraphe. Dans *Les Anneaux de Saturne*, les citations sont attribuées. *A contrario*, les quatre récits des *Émigrants* sont surmontés chacun d'une épigraphe, placée en bas de la page de titre. Des citations, selon toute évidence. Pourtant, leurs auteurs ne sont pas nommés et elles sont parfois modifiées. Elles entrent donc dans le cadre du second tableau présenté plus haut. Sven Meyer a montré que la première, « Et le reste n'est-il / Par le souvenir détruit ? »<sup>47</sup> (u), apparaissait dans la première version du récit, publiée dans la revue *Manuskripte* en 1988<sup>48</sup>, sous la forme « Verzehret das Letzte / Selbst die Erinnerung nicht ? », et qu'il s'agit d'une citation d'une élégie de Hölderlin, « Mnemosyne<sup>49</sup> ». Elle est donc modifiée dans la version définitive du récit. La deuxième (q) est empruntée à Jean Paul dans son *Cours préparatoire d'esthétique*. Elle reprend littéralement la deuxième partie de la phrase suivante : « So ist

46 Julia Kristeva, Εημελωτική, *op. cit.*, p. 271.

47 *Les Émigrants*, p. 7. « Zerstört das Letzte / die Erinnerung nicht » (p. 5).

48 « Verzehret das letzte selbst die Erinnerung nicht ? », *Manuskripte*, n° 100, 1988, p. 150-158.

49 Sven Meyer, « Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald », *Text+Kritik*, n° 158, 2003, p. 75-81, réf. p. 77.

der große Hamann ein tiefer Himmel voll teleskopischer Sterne, und manche Nebelflecken löset kein Auge auf<sup>50</sup>. » La troisième (t) est une citation légèrement modifiée de *Elegy for Himself, Written in the Tower before his Execution 1586* par Chidiock Tichborne<sup>51</sup>.

Le cas des citations masquées est plus subtil. Au cœur du texte principal, des citations sont parsemées de telle sorte qu'il est bien difficile de déceler leur présence à moins d'avoir gardé en mémoire la lettre du texte initial. Dans *Vertiges*, la première partie du deuxième récit, « All'estero », relate un premier voyage effectué par le narrateur en Italie. Elle se clôt sur cette considération (u) : « La nuit du temps dure bien plus que son jour, et nul ne sait quand eut lieu l'équinoxe<sup>52</sup>. » Cette phrase est en réalité une citation, traduite de l'anglais, et se trouve dans *Hydriotaphia or Urn Burial* de Thomas Browne<sup>53</sup>.

*Les Émigrants* fait la part belle à Nabokov<sup>54</sup>. Si son nom est évoqué à plusieurs reprises et que le personnage lui-même entre en scène sous la forme d'un chasseur de papillons, une phrase extraite de son autobiographie, *Speak, Memory*, est traduite en allemand et insérée sans que le lecteur puisse soupçonner sa provenance (v). Le narrateur, qui s'est rendu à Deauville sur les traces de son grand-oncle Ambros Adelwarth, fait un rêve dans lequel il voit son parent mort depuis longtemps en compagnie de Cosmo Solomon et tente en vain de s'approcher d'eux :

Comme toujours ou presque dans les rêves, les morts ne parlaient pas et semblaient un peu contrits et abattus. Ils se comportaient en outre comme si leur condition d'exilés, pour ainsi dire, était un terrible secret de famille qui ne devait en aucun cas être dévoilé. Si je venais à m'approcher, ils s'évaporent sous mes yeux et l'espace qu'ils avaient occupé un instant auparavant se retrouvait vide<sup>55</sup>.

50 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, Meiner, 1990, § 14, p. 64. L'indication est donnée par Susanne Schedel dans « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* », *op. cit.*, p. 54, note 199.

51 *Ibid.*, p. 54, note 199. La citation exacte du poème de Tichborne est : « My crop of corn is but a field of tares ».

52 *Vertiges* (je traduis). « Weit länger währt die Nacht der Zeit als deren Tagesspanne, und es weiß keiner, wann das Äquinoktium gewesen ist » (p. 93). La citation est reprise dans la langue originale dans *Les Anneaux de Saturne*, voir *supra*.

53 Sir Thomas Browne, *Urn Burial*, *op. cit.*, p. 44-45.

54 Voir sur ce point notamment l'article d'Oliver Sill, « Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden », *Poetica*, 1997, p. 596-623.

55 *Les Émigrants*, p. 145. « Wie meistens die Toten, wenn sie in unseren Träumen auftauchen, waren sie stumm und schienen ein wenig betrübt und niedergeschlagen. Überhaupt verhielten sie sich, als sei ihre gewissermaßen auswärtige Verfassung ein furchtbares, unter keinen Umständen zu lüftendes Familiengeheimnis. Näherte ich mich ihnen, so lösten sie sich vor meinen Augen auf und hinterließen nichts als den leeren Platz, den sie soeben noch eingenommen hatten » (p. 180-181).

Le passage réécrit clôt en fait la quatrième section de la deuxième partie dans l'autobiographie de Nabokov :

Chaque fois que je vois des morts dans mes rêves, ils sont toujours silencieux, contrits, étrangement abattus, à la différence complète de ces chères et rayonnantes personnes qu'ils étaient. Je les vois, sans le moindre étonnement de ma part, dans les lieux qu'ils n'ont jamais fréquentés durant leur existence terrestre, dans la maison de tel de mes amis qu'ils n'ont jamais connu. Ils sont assis à l'écart, les yeux rivés au sol, comme si la mort était [...] un secret de famille honteux<sup>56</sup>.

108

L'écriture de Nabokov envahit l'espace de l'écriture sebalienne au point de resurgir sans qu'on puisse la distinguer de la voix du narrateur. Nabokov se révèle ici être l'un de ces morts qui reviennent parmi les vivants. L'exemple désigne la dimension éthique de la citation. Reprendre les propos d'un auteur est une manière de les actualiser, de le rendre à la vie en lui donnant un nouveau contexte. En omettant d'indiquer l'origine de ces phrases, Sebald les déloge de la place momifiée que leur aurait assignée la citation entre guillemets, à l'écart du reste du texte. Le procédé mis en œuvre dans pareil cas relève d'une pratique symétrique à celle qui a attribué une citation inexistante à un auteur réel. Dans un essai postérieur aux *Émigrants* consacré à Vladimir Nabokov, Sebald lui attribue explicitement ce passage, sans préciser qu'il l'a inséré dans l'un de ses récits<sup>57</sup>.

Intégrer des citations traduites dans le flot de la prose est un exercice moins délicat que celui qui consiste à fondre une autre écriture allemande dans le texte. Néanmoins, Sebald y parvient à plusieurs reprises, comme l'ont noté plusieurs critiques. Dans le dernier récit des *Émigrants*, la célèbre assertion de Wittgenstein dans sa préface au *Tractatus logico-philosophicus* (w), « Tout ce qui peut être dit peut être dit clairement, et ce dont on ne peut parler, on doit le taire<sup>58</sup> », est transformée en « [...] ce dont nous ne pouvions pas parler, eh bien nous n'en parlions pas<sup>59</sup> ». Le surgissement d'un écho wittgensteinien

56 Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An autobiography revisited* [1967], London, Penguin books, 1987, t. II, 4, p. 41 (je traduis).

57 « Textures de rêve. Note sur Nabokov » (p. 177-185, réf. p. 178) et « Traumtexturen. Kleine Anmerkung zu Nabokov » (p. 185), dans *Campo Santo*.

58 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 27 : « [...] tout ce qui peut être dit peut être dit clairement ; et ce dont ne peut parler on doit le taire ». [*Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971, p. 7 : « Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen »].

59 *Les Émigrants*, p. 214. « Worüber wir nicht reden konnten, darüber schwiegen wir eben » (p. 273). Ce point est également relevé par S. Schedel, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist ?* », *op. cit.*, p. 42.

dans ce récit n'est pas étonnant, dans la mesure où le narrateur indique que le philosophe a habité dans la maison occupée par Max Aurach à son arrivée à Manchester (*E*, 196/247-248). Si ce cas ressortit davantage à l'allusion qu'à la citation proprement dite, dans la mesure où le propos logique wittgensteinien, de portée générale par définition, est d'une part actualisé dans un récit du passé, et de l'autre perd la modalité qui en fonde la validité logique, d'autres exemples font état d'une intégration véritable et littéraire.

C'est le cas d'une longue comparaison picturale, empruntée mot pour mot à Robert Walser et glissée à la fin d'un paragraphe du récit « Le Dr K va prendre les bains à Riva » dans *Vertiges* : « Les falaises surgissent de l'eau et s'élancent vers la belle lumière d'automne en un camaïeu de verts, faisant songer que la contrée entière est un album et que les montagnes ont été peintes par une main sensible sur une feuille blanche, pour la propriétaire de l'album, en souvenir<sup>60</sup>. » Cette phrase de *Kleist in Thun* (r) est si bien insérée dans le texte qu'elle est indétectable, à moins d'avoir gardé à l'esprit la lettre du texte walserien<sup>61</sup>. Pour parvenir à un tel tour de force, il faut savoir tout autant choisir une citation susceptible de se fondre dans le texte que donner à sa prose un ton adapté, qui permette un enchaînement sans rupture. Cette maîtrise du fondu enchaîné littéraire est l'expression de la profonde empreinte laissée par la rencontre avec une écriture lors de la naissance d'une nouvelle prose.

Sans recours à la citation exacte, des séquences littéraires sont réécrites dans l'œuvre de Sebald<sup>62</sup>. Ainsi place-t-il dans la bouche d'Austerlitz, alors qu'il évoque la période pendant laquelle il a été sujet à une grave crise de la parole, une comparaison de la structure syntaxique du langage avec une ville dont il aurait totalement oublié la topographie (x) :

60 *Vertiges*, p. 142. « Die Felswände erheben sich aus dem Wasser in das schöne Herbstlicht, so halb und halb grün, *als wäre die ganze Gegend ein Album und die Berge wären von einem feinsinnigen Dilettanten der Besitzerin des Albums aufs leere Blatt hingezeichnet worden, zur Erinnerung* » (p. 173, je souligne). Voir pour la réf. originale Robert Walser, « Kleist in Thun », dans J. Greven (dir.) *Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, p. 71.

61 Cette indication est donnée par Andreas Isenschmid dans l'article « Melencolia », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald, op. cit.*, p. 70-74, réf. p. 74.

62 Ce cas correspond à ce que S. Schedel nomme à la suite de Th. Ziolkowski « Figur auf Pump » (ou encore « figure on loan » ou « re-used figure » selon les termes de J. Helbig) dans « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist* », *op. cit.*, p. 48. Elle en donne pour exemple le personnage du chasseur Gracchus dans le premier récit de *Schwindel. Gefühle.*, ou encore un personnage tiré de *Juden auf Wanderschaft* de Joseph Roth qu'étudie Stéphane Pesnel dans « "Der Schauer der Heimatlosigkeit, der über das Feld des Exils weht" », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 65-86.

Si l'on considère la langue comme une vieille ville avec son *inextricable réseau de ruelles et de places*, ses secteurs qui ramènent loin dans le passé, ses quartiers assainis et reconstruits et sa périphérie qui ne cesse de gagner sur la banlieue, je ressemblais à un habitant qui, après une longue absence, ne se reconnaîtrait pas dans cette agglomération, ne saurait plus à quoi sert un arrêt de bus, ce qu'est une arrière-cour, un carrefour, un boulevard ou un pont. L'articulation de la langue, l'agencement syntaxique de ses différents éléments, la ponctuation, les conjonctions et jusqu'aux noms désignant les choses les plus simples, tout était enveloppé d'un brouillard impénétrable<sup>63</sup>.

Cette image est en réalité tirée de l'œuvre de Wittgenstein :

110

[ ] alors demande-toi si notre langue est complète, si elle l'était avant que le système des symboles chimiques et la notation infinitésimale lui soient incorporés, car ils constituent, pour ainsi dire, les faubourgs de notre langue. (Et à partir de combien de maisons, ou de rues, une ville commence-t-elle à être une ville ?) On peut considérer notre langue comme une vieille ville : un *inextricable réseau d'étroites ruelles et de places*, de vieilles et de nouvelles maisons, et des maisons agrandies à diverses époques ; le tout entouré d'une quantité de banlieues aux rues droites et régulières et aux maisons uniformes<sup>64</sup>.

Le contexte est ici entièrement différent, dans la mesure où le philosophe emploie cette image pour montrer la construction du langage, tandis qu'Austerlitz reprend cette même métaphore afin de dépeindre sa crise du langage : il se perd dans la ville de la parole. Cet exemple illustre bien le rôle joué par les lectures dans la stimulation de l'écriture. La fréquentation assidue des textes

63 Austerlitz, p. 150, je souligne. « Wenn man die Sprache ansehen kann als eine alte Stadt, mit einem *Gewinkel von Gassen und Plätzen*, mit Quartieren, die weit zurückreichen in die Zeit, mit abgerissenen, assanierten und neubauten Vierteln und immer weiter ins Vorfeld hinauswachsenden Außenbezirken, so glich ich selbst einem Menschen, der sich, aufgrund einer langen Abwesenheit, in dieser Agglomeration nicht mehr zurechtfindet, der nicht mehr weiß, wozu eine Haltestelle dient, was ein Hinterhof, eine Straßenkreuzung, ein Boulevard oder eine Brücke ist. Das gesamte Gliederwerk der Sprache, die syntaktische Anordnung der einzelnen Teile, die Zeichensetzung, die Konjunktionen und zuletzt sogar die Namen der gewöhnlichen Dinge, alles war eingehüllt in einen undurchdringlichen Nebel » (p. 179).

64 Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques* (je traduis et je souligne). *Philosophische Untersuchungen*, op. cit., § 18, p. 245 : « [...] so frage dich, ob unsere Sprache vollständig ist; ob sie es war, ehe ihr der chemische Symbolismus und die Infinitesimalnotation einverleibt wurden; denn dies sind, sozusagen, Vorstädte unserer Sprache. (Und mit wie viel Häusern, oder Straßen, fängt eine Stadt an, Stadt zu sein?) Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein *Gewinkel von Gässchen und Plätzen*, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern. »

lance un mouvement productif qui est marqué dans sa facture même par ces voix littéraires. La citation sebaldivienne est un geste aux variantes nombreuses. Du prélèvement de la lettre même à sa réécriture en passant par sa traduction, de sa mention explicite à sa dissimulation *via* des dispositifs qui la dévoilent à demi, de la convocation de textes réels à l'invention pure et simple d'un ouvrage, l'ensemble de ces procédés mettent en question le statut de l'auteur. S'il demeure maître du discours, à un degré même supérieur en raison de la virtuosité nécessaire à la refonte d'un si grand nombre de références, le récit qu'il produit se situe essentiellement à la croisée de toutes ces voix. La pratique de la citation fait ainsi écho à cet usage particulier du discours rapporté qui consiste à estomper la frontière qui sépare la voix du narrateur de celles de ses interlocuteurs.

#### ORIGINE DE L'ESPACE TEXTUEL

##### Topique, topographie, topologie : l'espace de l'écriture défini par son origine

La pratique sebaldivienne du discours rapporté ainsi que l'usage de la citation ont en commun de récuser toute délimitation nette entre le narrateur et les interlocuteurs ou écrivains. Le lecteur s'interroge dans certains cas sur l'origine de la parole. Les stratégies de falsification des citations ou de confusion des voix sont à même de le déstabiliser de manière répétée. De telles hésitations appellent structurellement le lecteur à revenir en arrière, à s'interrompre, à se reprendre et troublent la cadence de sa lecture. Le lecteur bute sur des obstacles, se frotte à des aspérités dans la présentation des origines du discours. Le cheminement dans le texte est heurté, confronté qu'il est à un dispositif d'énonciation multiple.

Or, cette origine du discours détermine l'espace dans lequel le récit peut s'étendre. Il en pose la perspective. « Toute l'écriture est l'occupation d'un espace qui ne se réduit pas à un support – flumen, codex, page – linéaire, planaire ou spatial. [...] L'espace d'écriture est avant tout une situation à investir, un poste de travail disponible : la bibliothèque, l'ordre du discours, la lettre<sup>65</sup> ». En troublant l'assignation de la voix qui porte le discours, Sebald confère au texte une épaisseur, dans la mesure où le lecteur est amené à envisager la même phrase selon plusieurs points de vue. Un tel agencement suppose que le lieu de la parole rapportée ne soit plus déterminé par aucun schéma rhétorique. Historiquement, la convocation du discours tiers a tout d'abord été inscrite dans une pratique où le discours est envisagé selon la métaphore spatiale du lieu, du topos. Le texte est une actualisation d'un lieu commun qui lui préexiste ; une

65 Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, op. cit., p. 399.

place lui est assignée, qu'il a pour charge d'occuper. Dans cette pratique topique du discours, la citation « renvoie au texte comme objet, à l'autre, texte ou auteur, comme point contigu dans l'espace »<sup>66</sup>. Si la citation antique ne constitue pas en elle-même un topos – ce dernier a pour fonction de permettre, conformément à la première partie de la rhétorique, l'invention des arguments du discours –, elle participe en revanche d'une économie générale du discours d'ordre topique. Dans la mesure où les Anciens pratiquaient la citation à partir de sources écrites autant qu'orales, la définition de l'usage topique de la citation vaut aussi bien pour la citation textuelle que pour le discours rapporté en général.

112

À partir de la Renaissance, l'invention de l'imprimerie et la diffusion du livre contribuent à modifier profondément le rapport au texte. L'une des conséquences d'un tel changement se traduit dans le rapport à la parole de l'autre et sa citation dans un nouveau discours. Dans une optique qui corrobore les analyses de Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, Antoine Compagnon souligne, par l'étude des nouvelles modalités de la citation, l'émergence d'un sujet du discours qui trace des frontières nettes entre sa parole et celle d'autrui, et vise de la sorte à s'assurer d'une position de maîtrise.

Avec l'âge classique, [...] une rupture se produisit, qui fit passer la citation d'une valeur dominante de contiguïté à une valeur dominante de similarité, celle de l'icône. La notion spatiale de référence est alors celle de la topographie : le texte classique, cerné d'une périgraphie, jalonné d'icônes, est le quadrillage, le découpage, la représentation fine et détaillée d'un lieu ou d'un terrain choisi. Les logiciens de Port Royal donnaient pour exemple et prototype du signe la carte géographique, l'icône la plus sûre et la plus manifeste. L'auteur est un défricheur, un conquérant [...], il lève la carte, il s'approprie une terre. [...] L'auteur citant est celui qui met de l'ordre dans les systèmes cités, qui conçoit leur cadastre ; et, rétrospectivement, il s'identifie à l'image de cet ordre<sup>67</sup>.

Le passage de la topique à la topographie précise la notion de frontière : tandis que la limite entre les discours était de l'ordre de la clôture de voisinage dans l'usage topique, elle suppose une position spatialement dominante dans la topographie, une élévation au-dessus du discours d'autrui afin de lever les positions du discours.

À l'aune de cette distinction, il apparaît que la pratique sebalienne du discours rapporté récuse un tracé de frontière topographique, depuis une position de surplomb, dans la mesure où le trouble introduit entre le narrateur et les locuteurs souligne au contraire leur contiguïté. Néanmoins, il ne saurait non

---

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 400-401.



plus être question d'une topique, puisque les discours ne sont pas circonscrits les uns par rapport aux autres et que les clôtures s'anéantissent par endroits.

Dans les textes sebaldiens, la répartition des voix ressortit à deux grandes catégories. Dans la première, les voix sont attribuables sans confusion possible. La souplesse des formes du discours rapporté ainsi que l'absence de guillemets et de référence indiquée pour la citation confèrent néanmoins une qualité fluctuante, mouvante au discours. Les frontières strictes ne sont plus de mise. Si le narrateur se distingue ici parfaitement du locuteur ponctuel, leur positionnement relatif est changeant, précisément en raison du refus d'adopter une stratégie unique pour rapporter le discours. En cela, cette stratégie d'écriture ne saurait être de l'ordre de la topique, puisque les positions préétablies par le discours dans lesquelles devrait s'inscrire la répartition entre le soi et l'autre sont mises en question. Ainsi la pratique subtile du discours rapporté relève-t-elle d'une démarche réflexive sur la place de l'autre par rapport à soi. Dans une même conversation, les propos seront tenus au discours indirect, au discours indirect libre, au discours direct libre, voire dans la langue étrangère pratiquée par le locuteur. Une même séquence consacrée à l'œuvre d'un écrivain procédera à une réécriture du texte, à une traduction très proche du texte source ou encore à une citation littérale dans la langue d'origine. De nature ondoyante, le récit déplace constamment les frontières tracées entre narrateur et locuteur et se refuse à procéder à un relevé topographique des positions d'énonciation : elles sont sujettes au déplacement au sein d'un même récit.

Dans le second cas, le lecteur hésite à première lecture dans l'attribution des voix à leurs diverses sources. Ce type d'énoncé se situe souvent au seuil d'une longue séquence qui rapporte une conversation, ou encore lors de l'irruption d'une citation non marquée au cours d'un développement consacré à une œuvre littéraire. Ce qui est visé – et atteint – par cette pratique trouve sa formulation métaphorique dans l'émergence de zones floues entre deux territoires du discours dont les sujets respectifs sont clairement identifiables. On notera que de telles zones ne sont indéterminées qu'à première lecture, tandis que dans l'après-coup, la détermination du locuteur est indubitable. Par conséquent, il est question ici d'une stratégie d'écriture qui n'inscrit pas l'indétermination de manière intangible (ce qui est le cas de certaines esthétiques du fragment où la polyphonie est décentrée et l'enchevêtrement des voix pratiquement inextricable), mais bien plutôt comme une étape transitoire dans la prise de connaissance du récit. Cette précision ne récuse en rien l'existence de zones floues ; tout au contraire, elle montre à quel point elles sont placées en vue de déstabiliser une construction qui pourrait devenir par trop immobile. Il ne s'agit pas de la détruire, mais de lui insuffler une dynamique, de mettre en branle l'écriture en désorientant le lecteur, qui ne sait plus où le place le

texte lorsqu'il prononce intérieurement un de ces énoncés. Le mouvement est doublement déterminé, d'une part par l'interrogation suscitée au moment du doute lui-même : c'est alors un mouvement réflexif sur l'écriture, une prise de conscience de l'épaisseur du dispositif rhétorique, et de l'autre par le retour en arrière que le lecteur est conduit à effectuer : le mouvement s'exprime à présent concrètement par la lecture régressive du passage. La tâche topographique incombe désormais au lecteur ; c'est à lui de tracer des frontières, et de noter leur porosité structurelle. La dimension active de sa lecture est inscrite dans le texte non seulement par la présence des images et des langues étrangères, mais également par le jeu des voix, auquel incombe la tâche particulière d'estomper les contours.

114

La spatialité requise en propre par le discours rapporté sebaldien se distingue de la topique comme de la topographie en raison des ondolements qu'elle insinue entre les positions. Il n'y a pas voisinage, mais confusion possible entre soi et l'autre. Au lieu que l'espace du texte soit un plan, il est formé de strates où se superposent les voix, en des lieux donnés du texte. Elle se joue ainsi tout autant des deux formes décrites, ce qui implique qu'elle prenne appui sur elles pour formuler une modalité distincte. Aussi s'inscrit-elle dans la variante topologique de la citation présentée par Compagnon, qui :

[...] entame le modèle spatial de l'écriture topique ou topographique, mais sans l'abolir tout à fait. La maculature ou la surface sale d'inscription n'est pas un plan, une face du volume, mais un agencement d'espaces, de strates, de plans, une géologie complexe. Ce n'est plus une topographie – la propre réécriture sur une feuille blanche des dénivelées du terrain – que l'écriture met en œuvre, mais une topologie, une variation de formes pour laquelle il n'y a plus de sujet, tel qu'un topographe, ni d'objets, tels que des topoi<sup>68</sup>.

Corroborée par la vision stratifiée qui sous-tend l'élaboration de l'origine du discours, son épaisseur quasi orographique varie selon les points du récit. La place accordée au discours de l'autre est ainsi définie, sans être pour autant assignée, puisqu'elle est en déplacement constant. Topologique, elle l'est ainsi également au sens strictement étymologique du terme, dans la mesure où cette pratique produit une pensée du lieu en posant de manière réflexive la question de l'origine du discours. En brouillant les positions de parole, Sebald rend leur relevé impossible et défait ainsi l'opposition du sujet et de l'objet selon une polarisation binaire. Quel type de dialogue demeure alors possible ?

---

68 *Ibid.*, p. 401.

Bakhtine a décelé dans le dialogisme le principe même de toute écriture romanesque. Il entend par ce terme la présence nécessaire de plusieurs voix dans le roman qui se manifeste grâce à la transcription et à la coexistence de sociolectes variés dans le texte. Comme le souligne Michel Aucouturier au terme de sa préface à la traduction française d'*Esthétique et théorie du roman*, la notion, élaborée tout d'abord pour définir la spécificité de la poétique dostoïevskienne, a été étendue de proche en proche par son auteur au genre romanesque dans son ensemble, puis à un certain type de langage, et enfin au langage en général<sup>69</sup>, et il est vrai que le recours à un seul et même terme pour décrire des phénomènes somme toute différenciés tend à en émousser le tranchant conceptuel. Néanmoins, Bakhtine demeure soucieux de distinguer de manière quasi axiologique les modalités de la polyphonie, ou dialogisme, selon son domaine d'application. Aussi fait-il nettement la part de son acception romanesque en opposant cette pratique à celle du langage en général<sup>70</sup>. Il sépare ainsi l'usage littéraire et l'usage ordinaire, puis introduit une distinction entre pratique poétique et écriture en prose. À ce stade, prose et roman demeurent assimilés :

Le prosateur-romancier [à la différence du poète] [...] accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non littéraire dans son œuvre, sans que celle-ci en soit affaiblie ; elle en devient même plus profonde [...] Le prosateur ne purifie pas ses discours de leurs intentions et des tonalités d'autrui, il ne tue pas en eux les embryons du plurilinguisme social, il n'écarte pas ces figures linguistiques, ces manières de parler, ces personnages-conteurs virtuels qui

69 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 18 : « On a reproché à Bakhtine de céder parfois à l'entraînement d'une idée nouvelle, et de brouiller, à force de les étendre et de les généraliser, les notions lumineuses qu'il a lui-même créées. Ainsi la polyphonie, d'abord marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au « monologue » du roman traditionnel, devient bientôt une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement (le stade du « plurilinguisme »), et enfin de tout langage, – puisque je ne puis employer de mot que je n'aie reçu d'un autre, où donc mon accent ne se superpose au sien. »

70 *Ibid.*, p. 106-107 : « Le phénomène de la dialogisation intérieure, nous l'avons vu, est plus ou moins manifeste dans tous les domaines de la parole vivante. Mais si, dans la prose extralittéraire (familière, rhétorique, scientifique), la dialogisation se singularise habituellement en acte autonome et se déploie en dialogue direct ou en certaines autres formes compositionnellement exprimées, de segmentation et de polémique avec la parole d'autrui, dans la prose littéraire, au contraire, et particulièrement dans le roman, la dialogisation sous-tend de l'intérieur la conceptualisation même de son objet et son expression à l'aide du discours, transformant ainsi la sémantique et la structure syntaxique du discours. La réciprocité de l'orientation dialogique devient ici comme l'événement du discours lui-même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur, dans chacun de ses éléments. »

apparaissent en transparence derrière les mots et les formes de son langage ; mais il dispose tous ces discours, toutes ces formes à différentes distances du noyau sémantique ultime de son œuvre, du centre de ses intentions personnelles<sup>71</sup>.

Le point commun entre la définition de l'esthétique romanesque et celle de la pratique sebaldienne de l'écriture réside dans la contestation d'une prééminence monologique liée à une autorité, à un pouvoir :

116

La poétique d'Aristote, celle de saint Augustin, la poétique ecclésiastique médiévale de « l'unique langage de la vérité », la poétique cartésienne du néo-classicisme, l'universalisme grammatical abstrait de Leibniz (son idée de la « grammaire universelle »), l'idéologisme concret de Humboldt, expriment, avec diverses nuances, les mêmes forces centripètes de la vie sociale, linguistique et idéologique, servent la seule et même tâche de centralisation et d'unification des langues européennes. La victoire d'une seule prééminence (dialecte) sur les autres, l'expulsion de certains langages, leur asservissement, l'enseignement par la « vraie parole », la participation des Barbares et des classes sociales inférieures au langage unique de la culture et de la vérité, la canonisation des systèmes idéologiques, la philologie, avec ses méthodes d'étude et d'enseignement de langues mortes (et, comme tout ce qui est mort, en fait, unifiées), la science des langues indo-européennes qui passe de la multitude des langues à une seule langue mère, tout cela a déterminé le contenu et la force de la catégorie du langage « un » dans la pensée linguistique et stylistique de même que son rôle créateur, stylisateur pour la majorité des genres poétiques, qui se sont constitués dans le courant de ces mêmes forces centripètes de la vie verbale et idéologique<sup>72</sup>.

L'écriture sebaldienne met en place des procédés qui récuse eux aussi la prééminence d'une perspective unique imposée par un pouvoir, par voie hiérarchique, comme en témoignent la part que les récits ménagent aux conséquences des destructions orchestrées par le nazisme ou la colonisation, ainsi que les modalités de mise en scène de l'altérité grâce au multilinguisme, à la plurimédialité ou à l'introduction du discours direct libre et de la citation. Dans cette mesure, il est parfaitement légitime d'inscrire son œuvre du côté de la multiplicité. Mais il convient de souligner que cette interprétation du concept bakhtinien est le résultat de son extension à l'ensemble de l'écriture en prose. Pris dans son sens large, le concept vaut pour la quasi-totalité des écritures – c'est d'ailleurs ce à quoi il prétend, et finit par ne plus dire grand-chose d'une pratique aussi singulière que celle de Sebald. Un raisonnement qui prendrait

---

71 *Ibid.*, p. 119.

72 *Ibid.*, p. 96.

appui sur cette définition élargie du dialogisme pour montrer sa pertinence dans l'écriture sebaldeenne ne parviendrait finalement qu'à montrer que Sebald, Monsieur Jourdain de notre temps, écrit en prose... Il apparaît alors plus juste, afin de rendre compte de manière adéquate de cet aspect de l'œuvre, de recourir au concept, bien plus circonscrit, de minorité au sens deleuzien du terme<sup>73</sup>.

Quant à subsumer cette écriture sous le principe dialogique ou polyphonique bakhtinien entendu dans son acception strictement romanesque, il y a là un pas bien plus malaisé à franchir. Bakhtine souligne en effet à de nombreuses reprises la valeur organisatrice et prééminente du discours de l'auteur : « le discours de l'auteur représente et enchâsse le discours d'autrui, crée pour lui une perspective, distribue ses ombres et ses lumières [...] »<sup>74</sup>. Mais si « le polylinguisme introduit dans le roman [...], c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui<sup>75</sup> », alors l'écriture sebaldeenne, c'est le discours de l'un traversé par le langage de l'autre. Comme le montre l'étude des modalités du discours rapporté, de la citation, du recours à d'autres langues que l'allemand ou encore à des images, c'est précisément la sujétion de l'autre à un discours qui est récusée par la poétique sebaldeenne. L'ordonnement auquel elle procède vise en tout premier lieu à créer un espace d'écriture élaboré par la rencontre. Il apparaît alors bien difficile de faire coïncider la définition bakhtinienne du roman avec la pratique sebaldeenne de l'écriture. La simple présence de voix multiples ne saurait être un critère suffisant. L'enjeu se situe dans l'emploi de la polyphonie.

Rappelons que l'origine du concept bakhtinien est ancrée dans l'étude d'une écriture marquée par le conflit, celle de Dostoïevski. Comme le souligne Michel Aucouturier, Bakhtine montre dans la structure du récit dostoïevskien, et dans son langage même, qu'il est « constamment travaillé par le jeu complexe de deux voix, de deux intentions croisées, opposées, complémentaires, contradictoires<sup>76</sup>... » Par conséquent, le concept de dialogisme qu'il développe

73 Voir Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 : « Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile, parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue. [...] Nous devons être bilingue même en une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur. Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même ; c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène » (p. 10-11).

74 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 175. On est d'ailleurs en droit de se demander dans quelle mesure un texte pourrait ne pas être organisé par son auteur. Peut-être vaudrait-il mieux parler ici de perspective auctoriale visible dans la subordination stricte des différents locuteurs à ce récit dominant.

75 *Ibid.*, p. 144.

76 *Ibid.*, p. 14.

repose sur une vision de langages en butte les uns aux autres. Chacun d'eux est donc soigneusement délimité. C'est ainsi qu'une complémentarité peut être envisagée, puisqu'elle n'est conceptuellement possible que dans la mesure où les entités sont elles-mêmes distinctes. Dans sa thèse consacrée à la représentation de l'histoire et à la citation dans l'œuvre de Sebald, Susanne Schedel souligne, à propos des affinités profondes qui unissent Sebald aux auteurs qu'il convoque dans son œuvre, combien ce concert de voix est éloigné de la polyphonie que Bakhtine pose en principe de l'écriture romanesque. Elle évoque

la parenté intellectuelle qui existe entre les auteurs des textes cités [...] [mais] qualifier cette variété de voix du nom de plurivocité ou de polyphonie, au sens bakhtinien du terme, ne semble toutefois possible que dans un sens restreint, car les voix des membres de cette famille intellectuelle que Sebald met ainsi en scène et dont il utilise les textes, ne s'opposent en aucun cas à sa vision du monde et de l'histoire, pas plus qu'ils ne la contredisent ; au contraire, ils la confirment et s'en portent garants sans exception<sup>77</sup>.

118

Susanne Schedel poursuit en soulignant que « le narrateur laisse ainsi la parole en premier lieu aux voix dont il peut suivre l'interprétation qu'elles livrent de l'histoire, ou qu'il peut utiliser comme argument en faveur de l'omniprésence de la destruction<sup>78</sup> ». De fait, Sebald ne se place pas dans une perspective sociologique, pas plus qu'il ne confronte des points de vue pour se démarquer d'eux. Néanmoins, ces arguments ne prennent pas en considération l'ensemble des interlocuteurs sebaldiens. Le narrateur est parfois confronté à des personnages qui s'opposent à lui, en particulier lorsqu'il relate des anecdotes de voyage, comme lors de sa confrontation avec les parents de jumeaux qui ressemblent à s'y méprendre à Kafka adolescent et dont il ne parvient pas à obtenir une photographie (V, 84-86/101-103). Il est donc réducteur de considérer les personnages comme des « réduplications du narrateur<sup>79</sup> ». En outre, s'il est vrai que la grande majorité des personnages présentés sont en accord avec le narrateur, cela ne leur dénie pas pour autant une existence propre. La notion même d'accord, au sens musical, suppose la conjonction de plusieurs sons. Sa qualité harmonieuse ne résout pas pour autant la pluralité qui la constitue. Ainsi en va-t-il des relations d'amitié, dont relèvent effectivement la plupart des liens qui unissent le narrateur et ses interlocuteurs, parfois par-delà les siècles.

77 Susanne Schedel, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* », *op. cit.*, p. 126 (je traduis).

78 *Ibid.*, p. 101 (je traduis).

79 *Ibid.*, p. 126 (je traduis).

De manière plus radicale, l'étude du discours rapporté et des citations a permis de mettre au jour des zones floues dans la distribution des voix de la prose sebalddienne. Ce phénomène fournit l'expression de la nature ponctuellement indissociable des discours. Plus que des convergences de vue, que souligne Susanne Schedel, Sebald met en scène des points de dissolution de la frontière entre soi et l'autre. Or, c'est bien ce que Bakhtine ne peut pas admettre dans le roman, comme en témoigne cette distinction qu'il introduit entre roman et prose :

Tout roman, dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investie en lui, est un hybride. Mais, il nous le faut souligner une fois de plus : c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langages (plus exactement, d'éléments des langages). [...]

C'est pour cela que le romancier ne vise pas du tout à une reproduction linguistique (dialectologique) exacte et complète de l'empirisme des langages étrangers qu'il introduit, il ne vise qu'à la maîtrise littéraire des représentations de ces langages.

L'hybride littéraire exige un effort énorme : il est stylisé de fond en comble, mûrement pesé, pensé de part en part, distancié. C'est en cela qu'il se démarque radicalement du mélange des langages chez les prosateurs médiocres, mélange superficiel, irréfléchi, sans système, frisant souvent l'inculture. Dans de tels hybrides, il n'existe pas de combinaison de systèmes linguistiques dûment maîtrisés, mais tout simplement un mélange d'éléments des langages. Ce n'est pas une orchestration à l'aide du polylinguisme, c'est, dans le plus grand nombre de cas, le langage direct de l'auteur, ni pur, ni élaboré<sup>80</sup>.

Bakhtine distingue ici deux cas : la maîtrise des discours, source de l'hybride littéraire, et le mélange non élaboré. L'éventualité d'un mélange élaboré est absente de cette dichotomie largement polémique. Il formule ainsi un jugement sans appel en faveur du roman. Les critères qu'il institue pour départager le roman véritable de la prose médiocre reposent sur la clarté de la distinction entre les voix en jeu dans le texte et la maîtrise de l'auteur sur les langages divers

<sup>80</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 182. Il convient de noter ici que l'usage des termes « prose » et « roman » n'est pas toujours rigoureux dans certaines analyses. En effet, Bakhtine écrit ainsi que « le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses œuvres [...]. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître » (p. 120), ce qui peut être considéré comme le propre du roman selon la définition qu'il en donne, mais ne saurait valoir pour la prose littéraire en général, comme le montre d'ailleurs la séparation polémique qu'il trace entre prose et roman.

grâce à la stylisation. Or l'écriture sebaldeenne prône au contraire une mise en évidence du matériau, des stratégies d'authentification qui visent à faire accroire au lecteur qu'il lit la parole même de l'autre, sans médiation. Certes, pour atteindre ce but, elle met en œuvre des procédures savamment orchestrées, mais elles visent à faire disparaître les traces de la maîtrise à l'intérieur du texte. Les choix de Sebald ne répondent donc en aucune manière aux attentes du genre romanesque que Bakhtine définit avec une grande précision.

120 Au demeurant, Sebald n'a jamais revendiqué l'appartenance de sa pratique poétique à ce genre. Bien au contraire, il déclare dans plusieurs entretiens son aversion pour le roman, et ce dès 1993, après la parution des *Émigrants*. Après avoir expliqué les raisons qui l'ont poussé à préférer la forme du récit fictionnel à la monographie historique, il tient à préciser que son écriture ne ressortit pas pour autant au genre romanesque : « Ce qui ne veut pas dire que j'emploie le langage romanesque. J'ai horreur de toute forme de fictionnalisation facile. Mon mode d'expression est la prose, pas le roman<sup>81</sup>. » Cette sortie virulente contre le roman demeure très générale. Elle semble ici trouver sa source dans la médiocrité de la production dans son ensemble, ce qui ne constitue pas véritablement un argument. Huit ans plus tard, à la sortie d'*Austerlitz*, Volker Hage demande à l'auteur quelles sont les raisons qui le poussent à ne pas considérer son dernier livre comme un roman. Sebald répond :

Parce qu'à mes yeux, ce n'est pas un roman. C'est un livre en prose d'un genre indéfini. Pour moi, un roman doit avoir des dialogues et tous ces accessoires qu'on attend de la part d'un véritable romancier. Je suis incapable d'écrire de cette manière, comme je ne sais pas écrire de dialogues, ce qui a peut-être un lien avec le fait que je vis déjà depuis si longtemps à l'étranger et que je suis vraiment très éloigné de l'allemand quotidien<sup>82</sup>.

De manière assez déconcertante, Sebald adopte un jugement qui renverse sa position de 1993. Désormais, il met son incompetence en avant. Qu'il nous soit permis d'en douter. Dans un cas comme dans l'autre, Sebald ne répond pas véritablement à la question. Au lieu de produire des arguments qui indiqueraient la pertinence d'un genre pour un emploi particulier, il se cantonne à des déclarations axiologiques, quasi contradictoires de surcroît. De la part d'un professeur de littérature à l'université, le procédé est étonnant, d'autant qu'un ouvrage de Bakhtine figure parmi les livres de sa bibliothèque. Il y souligne notamment des passages qui portent sur la pluralité des voix propre au roman,

81 Sigrid Löffler, « Wildes Denken », art. cit., p. 137 (je traduis).

82 Volker Hage, « „Ich fürchte das Melodramatische“ », *Der Spiegel*, n° 11, 12 mars 2001, p. 228-234, cit. p. 230.



en raison de la rupture du discours de l'auteur par ceux des personnages. Par ses réponses délibérément floues, Sebald répond sur un autre plan.

En fait, Sebald sème quelques indices au milieu d'un discours convenu, qui ne fait que répondre à l'horizon d'attente supposé. Dans le premier cas, Sebald confirme que son écriture se démarque de ce qui existe déjà ; dans le second, il se conforme à l'image d'auteur librement exilé en Angleterre, dont la langue aurait ainsi été miraculeusement préservée des altérations du xx<sup>e</sup> siècle. L'idée s'était peu à peu imposée parmi ses commentateurs<sup>83</sup>. Mais subrepticement, son discours ouvre des brèches. Ainsi ne se contente-t-il pas de dire en 1993 qu'il privilégie la nouvelle ou le récit au roman ; il emploie le terme bien plus vaste de « prose », qui lui permet de situer son travail par-delà les nomenclatures en place. En 2001, il confirme ce choix et le fonde sur son incapacité à écrire des dialogues. Ce n'est qu'en second lieu qu'il invoque son éloignement de la terre allemande afin d'expliquer ce qu'il présente comme une défaillance, et encore cet argument n'est-il présenté que comme une cause éventuelle. En réalité, l'enjeu poétique véritable réside dans l'impossibilité à écrire des dialogues. Un roman sans passages au discours direct est parfaitement envisageable, et ce n'est donc pas ce simple critère qui autorise à distinguer la « prose » sebalddienne du roman. En revanche, le dialogue doit bien plutôt être considéré comme un symptôme de ce dernier. Il manifeste au grand jour la structure subjective qui sous-tend ce genre, et que Bakhtine a exprimée avec la plus grande clarté : les personnages occupent des positions résolument dissociées qui tendent à entrer en conflit. C'est bien ce relevé des positions subjectives, comme celles d'un champ de bataille, qui fait défaut dans la poétique sebalddienne.

Plus qu'une déclaration de principe, la distinction sebalddienne entre prose et roman rend compte de la divergence esthétique entre le discours romanesque policé et la pratique décentrée, partant subversive, d'une écriture du bricolage. Alors que Bakhtine démontrait que le roman s'inscrivait en faux par rapport à une pratique du langage monologique qui exerce un pouvoir, dans la mesure où il fait place à la dialogie, Sebald propose une pratique de la prose qui contrecarre la position de maîtrise des voix propre à la narration romanesque en troublant les frontières entre soi et l'autre. Il parvient ainsi à altérer la position du narrateur elle-même, subvertie par sa rencontre avec d'autres, et ainsi à inciter le lecteur à adopter différents points de vue en abandonnant la position de surplomb qu'induit la maîtrise du discours par

83 Notons ici ce que le raisonnement a d'extravagant : Sebald est né en 1944, et non un siècle plus tôt. Si son écriture emprunte un ton qui peut rappeler celui de la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle, il ne peut s'agir que d'un choix – et c'est bien là que réside le talent de l'écrivain.

un pôle de narration. À un système binaire qui opposait le monologisme d'un discours du pouvoir au dialogisme maîtrisé du roman, se substitue désormais un système à trois termes, puisque la possibilité d'un discours radicalement décentré s'y adjoint.

En conséquence, la non-adéquation du discours sebaldien avec la polyphonie dostoïevskienne ne saurait en rien entraîner son repli sur une position monologique. Toutefois, c'est bien ce que suggère la conclusion à laquelle aboutit Susanne Schedel, qui envisage de placer sous le signe de la reduplication du narrateur les voix qui s'expriment notamment dans les biographies intertextuelles. La substitution d'une variation autour d'une seule figure, celle qui tient les rênes du récit, à la polyphonie impliquerait un retour à une position de maîtrise discursive qui ressortirait en définitive à une construction monolithique. Le discours sebaldien serait alors à tendance autistique, au sens où le narrateur ne convoquerait que des figures de soi et où les rencontres pourtant si nombreuses ne seraient jamais que des formes de monologues. Pourtant, le narrateur craint à plusieurs reprises d'avoir froissé la susceptibilité de son interlocuteur, et se heurte également à des refus. Parmi les écritures auxquelles il cède la parole, nombreuses sont celles qui se démarquent de la sienne, ce qui fonde la possibilité même d'un sentiment d'étrangeté perçu par le lecteur face à des séquences qui mêlent réécriture, citation et commentaire<sup>84</sup>. S'il ne s'agissait que de variations du même, un sentiment d'étrangeté ne saurait nous gagner. Il en va de même pour les subtils changements de voix du discours rapporté<sup>85</sup>.

La force de l'écriture sebaldienne est de sortir de l'alternative de l'un et du deux. Par son écriture, Sebald constitue un autre qui n'est pas un ad-versaire, celui qui

84 Ce point est d'ailleurs pressenti par Susanne Schedel (« *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* », *op. cit.*, p. 23) elle-même lorsqu'elle commente la fin du premier chapitre des *Anneaux de Saturne* où Thomas Browne est cité, paraphrasé, reconstitué sans autre précision. Elle remarque en effet que ces phrases paraissent mystérieuses dans leur contexte d'apparition, si bien qu'elles se détachent du reste du texte, ce qui peut être entendu selon elle comme un « indice d'intertextualité » (p. 140).

85 L'impossible réduction de ces textes à l'un des pôles de l'alternative qui confronte dialogisme et monologisme, est étayée par les résultats de l'étude proposée par Antje Tennstedt dans « L'illusion d'une communication orale dans *Die Ausgewanderten* (1992) et *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald », *Cahiers d'études germaniques*, n° 47, 2004, p. 33-43. Se fondant sur les critères d'oralité et de scripturalité que Koch et Oesterreicher (« Langage parlé et langage écrit », dans G. Holtus (dir.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, t. I, 2, p. 584-627) proposent, l'auteur reconnaît les marques d'une oralité certaine dans les narrations sebaldiennes tout en soulignant que l'absence des guillemets, la complexité syntaxique et le rejet du dialogue remettent en question la présence de l'oralité. Cette contribution aboutit à un constat nuancé de la présence de l'oralité dans ces œuvres de Sebald.

me fait face, mais celui qui me traverse et m'altère<sup>86</sup>. Une telle figuration de l'autre est précisément rendue par le terme latin *alius* par opposition à *alter*, ou par le grec *allos* par opposition à *heteros*. *Alius* et *allos* désignent le tiers, tandis que *alter* et *heteros* définissent l'autre par opposition à soi, dans un système duel. Au dualisme bakhtinien *mono-poly* ou *dia* se substitue une triade *autos-heteros-allos*<sup>87</sup> dans laquelle les deux premiers termes se correspondent, tandis qu'*heteros* et *allos* viennent affiner *poly*. Le roman serait alors à subsumer sous la catégorie d'hétérologisme, tandis que la prose sebaldienne ressortirait à l'allologisme, ou *allogie*.

Dans son étude consacrée aux rapports du discours historique postérieur à Auschwitz avec l'éthique, Edith Wyschogrod<sup>88</sup> prend acte de l'impossibilité à rendre compte de ce qui s'est produit en proposant à l'historien de faire place à l'absence. Plutôt que de combler le vide incommensurable en tentant de remplir la place des victimes, elle considère que l'historien « hétérologique », en quelque sorte, se doit de respecter l'altérité radicale de l'autre. En s'y substituant, il réitérerait la violence perpétrée. Ces analyses sont reprises au titre de base théorique par Angela Reinicke<sup>89</sup> et Anne Fuchs<sup>90</sup> afin de cerner la manière par laquelle Sebald parvient à produire une écriture éthiquement juste. Toutes deux aboutissent à une conclusion similaire selon laquelle Sebald réussit à ne pas usurper la place de la victime et remplit ainsi la tâche qu'Edith Wyschogrod assigne à une écriture de la mémoire. La difficulté que soulève cette argumentation réside dans la séparation insurmontable qu'elle suppose entre soi et l'autre. Nécessaire dans le cadre d'un discours scientifique, elle ne l'est pas dans une production de type esthétique. Si l'intégrité d'autrui est entièrement préservée, son expérience ne semble pas pouvoir affecter son interlocuteur. Dans la perspective d'une conservation maximale, la question des effets d'une telle rencontre semble éludée. Or les instants où les frontières du

86 On voit ici la proximité de la notion d'allologie avec le concept deleuzien de littérature mineure. Tandis que Deleuze et Guattari définissent, grâce à cette expression, le style en tant qu'il suppose un travail de la langue par l'étranger, une rupture de l'appréhension immédiate de la langue, l'allologie, si elle s'inscrit bien dans ce cadre conceptuel, serait à considérer comme un sous-ensemble où le discours de l'autre est mis en scène de manière à affecter la prééminence du sujet du discours.

87 Notons ici que cette gradation triadique se situe dans le paradigme de l'identité et de la différence, et non dans celui de la similarité, comme pourrait le suggérer une autre opposition, qui engage également *allos* dans la composition de termes français, celle de *homoios* (le même) et *allos* (l'autre). Il convient de distinguer strictement ces deux emplois d'*allos*.

88 Edith Wyschogrod, *An Ethics of Remembering: History, Heterology and the Nameless Others*, Chicago, University Press of Chicago, 1998.

89 Angela Reinicke, « Authenticity, Truth and the Other in B. Wilkormirski's *Bruchstücke* and W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* », dans E. Caldicott et A. Fuchs (dir.), *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 85-97, réf. p. 89-93.

90 Anne Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte*, op. cit., p. 38-39.

discours s'abolissent voient céder la digue qui nous préserve d'autrui. Entamé par la rencontre, le narrateur renonce à sa prééminence sur le récit. En regard de la position de l'historien hétérologique se dessine celle de l'écriture allologique.

Ce néologisme n'est pas sans évoquer celui que Hugo von Hofmannsthal<sup>91</sup> emprunte à Ferdinand Maack, « allomatique ». Le terme, dérivé des pratiques alchimiques dont fait état l'ouvrage de Maack<sup>92</sup>, désigne la transformation – qui peut être réciproque – que subit le sujet au contact de son autre. Il est mû par la rencontre. Dans le cadre de l'analyse des positions de discours menée ici, le choix du radical *-logie* s'impose en raison de l'objet même de l'analyse, qui ne porte pas sur des individus, mais sur la structure de la répartition entre soi et autrui dans la narration. Non seulement il révèle d'emblée ce qui le distingue du dialogisme bakhtinien grâce à l'identité du radical, mais ce choix se justifie également en regard de la division des éléments du discours établie par les stoïciens. En effet, la rhétorique et la dialectique stoïciennes ont analysé les éléments du langage comme suit :

124

Une expression [*lexis*] est, selon les Stoïciens, comme le dit Diogène [de Babylonie], un son vocal transcriptible [*phonè engrammatos*], comme « jour ». Un énoncé [*logos*] est un son vocal [*phonè*] signifiant émis à partir de la pensée, <par exemple « il fait jour »> . [...] Le son vocal diffère de l'expression, car le bruit aussi est un son vocal, tandis que seul le son vocal articulé est une expression. L'expression diffère de l'énoncé, car l'énoncé a toujours un sens, tandis que l'expression peut n'avoir pas de sens, comme le « blituri », qui n'est en aucun cas un énoncé. Énoncer [*to legein*] diffère également d'émettre des sons vocaux : on émet en effet des sons vocaux, mais on énonce <par la parole> des éléments logiques, lesquels sont précisément aussi des exprimables<sup>93</sup>.

91 « L'allomatique/La comtesse l'attire parce que l'autre est si important en elle – il pressent une âme très avancée sur la voie de la transformation » (je traduis). Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke kritische Ausgabe*, éd. M. Pape, Frankfurt a.M., Fischer, 1982, t. XXX, N 68, p. 102 : « Das A l l o m a t i s c h e/An der Gräfin zieht ihn an, daß das A n d e r e in ihr für sie so bedeutend sei – er vermutet eine auf dem Weg der Verwandlung weit vorgeschrittene Seele. » Le terme est également employé notamment en N 72 p. 105, à propos de *Die Frau ohne Schatten*, t. XXII, p. 22, ainsi que dans le texte « Ad me ipsum », dans *Aufzeichnungen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1958, p. 218.

92 Ferdinand Maack, *Zweimal gestorben. Die Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem XVIII. Jahrhundert. Nach urkundlichen Quellen, mit literarischen Belegen und einer Abhandlung über vergangene und gegenwärtige Rosenkreuzerei*, Leipzig, 1912 (cité d'après Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke Kritische Ausgabe, op. cit.*, t. XXX, p. 488).

93 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, LGF, 1999, livre VII, § 56-57, trad. R. Goulet revue par S. Aubert. Qu'elle soit ici vivement remerciée pour les nombreuses précisions qu'elle a bien voulu apporter à cette réflexion sur les concepts grecs et latins.

Sous l'angle des éléments du langage, le phénomène étudié ici ressortit bien à l'énoncé, et non au son vocal, comme l'aurait suggéré le radical *-phonie*. Pour cette raison, le terme « dialogisme » est préférable à « polyphonie » dans la théorisation bakhtinienne. En outre, le *logos* grec fait également appel à la notion de raison, contrairement au latin qui dissocie *ratio* (raison) et *oratio* (énoncé). Or l'enjeu de la poétique sebaldivienne ne se limite pas à une disposition rhétorique des voix et des citations qui récuse la position de maîtrise du narrateur en introduisant des zones de transition floues. Cette pratique est au service d'une éthique qui inscrit la rencontre dans un paradigme de modification de soi au contact du tiers. Au-delà de l'énonciation (*oratio*) singulière de l'autre dans l'écriture sebaldivienne, ou par elle, se déploie une logique (*ratio*) du tiers qui ébranle les catégories stables de soi et de l'autre et met l'identité – du lecteur – en mouvement. C'est donc bien dans la double acception du terme que l'écriture sebaldivienne est le lieu d'une *allologie*. À ce titre, elle ne s'oppose pas tant à la tautologie entendue, depuis l'Antiquité, comme un énoncé qui répète un même mot ou un même contenu<sup>94</sup>, qu'à un discours dont le lieu ne varie pas, monologique, ainsi qu'à un discours hétérologique, qui met en scène de manière nettement délimitée des discours.

Si la tautologie peut éclairer par contraste les enjeux de l'allologie, c'est bien plutôt dans les acceptions logique et esthétique de ce terme. Il soulève la question de la concurrence entre représentation plastique et fait de langue. Dans le prolongement de son analyse de la peinture occidentale, Michel Foucault souligne, à propos du tableau de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, le rapport complexe que ce dernier entretient avec le calligramme. En développant les principes qui régissent ce type d'œuvre, il démontre que le calligramme relève d'une tautologie dont les modalités se distinguent de celles de la rhétorique :

Celle-ci joue de la pléthore du langage ; elle use de la possibilité de dire deux fois les mêmes choses avec des mots différents ; elle profite de la surcharge de richesse qui permet de dire deux choses différentes avec un seul et même mot ; l'essence de la rhétorique est dans l'allégorie. Le calligramme, lui, se sert de cette propriété des lettres de valoir à la fois comme des éléments linéaires qu'on peut disposer dans l'espace et comme des signes qu'on doit dérouler selon la chaîne unique de la substance sonore<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> Pour plus de détails sur la tautologie dans la grammaire et la rhétorique antiques, voir la première partie de l'ouvrage de Stephan Grotz, *Vom Umgang mit Tautologien*, Hamburg, Meiner, 2000.

<sup>95</sup> Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 21-22.

Magritte dissocie ces deux aspects du calligramme en dessinant les mots du titre dans le tableau d'une part, ce qui les intègre bien à l'intérieur de l'image, sans les y assimiler, et de l'autre, il procède à la négation de ce qui se donne à voir de toute évidence. Là réside la tautologie de l'image :

une figure muette et suffisamment reconnaissable montre, sans le dire, la chose en son essence ; et au-dessous, un nom reçoit de cette image son « sens » ou sa règle d'utilisation<sup>96</sup>.

126

Elle désigne uniquement ce qu'elle représente. Le tableau de Magritte, quant à lui, renvoie la tautologie à sa contradiction. Il procède à un étagement, dans l'image même, des lectures de l'image. C'est en ce sens que l'emploi esthétique de la notion de tautologie se révèle éclairant afin de saisir les effets de la répartition discursive à laquelle la prose sebaldienne procède. La disposition, dans un même espace textuel, de voix qui échappent par instants à leur hiérarchie narrative, provoque une dissolution de la valeur tautologique du « je ». « Je, c'est moi », semble dire le narrateur d'un texte rapporté à la première personne. Or par moments, cette assertion se décentre. C'est un personnage, vivant ou non, hors du présent de la rédaction, qui dit « je ». La tautologie contenue dans la position narrative est brisée. Mais elle ne renvoie pas pour autant à une contradiction. L'effacement complet de la frontière, impossible dans la reprise du calligramme que propose Magritte, abolit la possibilité de la contradiction, au profit d'une *création* hors du champ initialement prescrit par les figures de la tautologie et de la contradiction<sup>97</sup>.

En procédant à l'altération, ou plus exactement à l'aliénation de la construction étagée du discours, Sebald détruit la position dominante du narrateur. En tant qu'auteur, il organise la remise en question du discours, si bien que le narrateur n'occupe qu'un espace restreint du lieu de sa production. Lorsqu'un narrateur cède la parole de manière si radicale et aliène sa prééminence, l'origine de la

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>97</sup> Hors du champ des considérations poétologiques menées ici, prise dans son sens logique, la tautologie forme en effet, avec la contradiction, les deux pôles extrêmes parmi les groupes possibles de conditions de vérité. La première se définit comme une proposition valable dans toutes les possibilités de vérité des propositions élémentaires, tandis que la contradiction est pour sa part un énoncé faux pour toutes les possibilités de vérité, dont les conditions de vérité sont par conséquent contradictoires. Ces deux cas sont extrêmes dans la mesure où ils ne disent rien, tandis qu'une proposition désigne ce qu'elle dit. La tautologie n'a pas de conditions de vérité parce qu'elle est vraie sans condition, tandis que la contradiction n'est vraie sous aucune condition. Par conséquent, ces deux cas n'ont pas de sens. C'est leur lien avec la réalité qui est nul. Entre ces deux pôles, la vérité de la proposition est possible, ni certaine ni impossible. C'est cette possibilité qui fonde la légitimité et la possibilité du discours logique. Voir Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, § 4.46-4.464, p. 61-63 (p. 42-44).

parole, ainsi que les modalités de sa production, se voient remises en question. Les exemples les plus éloquentes en sont l'invention de citations attribuées à un auteur réel comme Thomas Browne et, à l'extrême opposé, la parfaite intégration d'une citation de Robert Walser dans le flux de la prose sebaldeenne. Le premier cas montre de manière symptomatique à quel point le narrateur doit être investi par la parole d'un autre pour qu'il en vienne à produire de lui-même une phrase dont il affirme l'origine extérieure. Le second montre pour sa part avec brio comment les lectures de Sebald innervent son écriture. Entre ces deux pôles, les zones où l'identité du locuteur demeure incertaine à première lecture assurent par leur ponctuation la permanence de ce mouvement allologique. De manière insistante, les textes sont traversés par une interrogation qui porte sur les modalités de production du discours.

## LE LIEU DE PRODUCTION DU DISCOURS

### Investissement des lieux du texte et processus de documentation

La lettre est considérée dans l'œuvre de Sebald comme un espace dans lequel se déploie un discours habité par le trajet d'un autre. L'ancrage spatial de l'écriture, qui en fait un lieu de rencontre, se manifeste au sein même de la narration par la fréquence avec laquelle sont mentionnées les bibliothèques et les encyclopédies, lieux d'une totalité du discours par excellence. En effet, comme le souligne Foucault lorsqu'il met en évidence le changement de paradigme qui préside à l'émergence de l'âge classique,

Il y a une fonction symbolique du langage : mais depuis le désastre de Babel il ne faut plus la chercher – à de rares exceptions près – dans les mots eux-mêmes mais bien dans l'existence même du langage, dans son rapport total à la totalité du monde, dans l'entrecroisement de son espace avec les lieux et les figures du cosmos.

De là la forme du projet encyclopédique, tel qu'il apparaît à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle ou dans les premières années du siècle suivant : non pas refléter ce qu'on sait dans l'élément neutre du langage – l'usage de l'alphabet comme ordre encyclopédique n'apparaîtra que dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle – mais reconstituer par l'enchaînement des mots et par leur disposition dans l'espace l'ordre même du monde. [...] on le retrouve aussi chez La Croix du Maine qui imagine un espace à la fois d'Encyclopédie et de Bibliothèque qui permettrait de disposer les textes écrits selon les figures du voisinage, de la parenté, de l'analogie et de la subordination que prescrit le monde lui-même<sup>98</sup>.

98 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 52-53.

Le projet encyclopédique est l'expression d'une conception du langage selon laquelle il forme un espace en relation avec la totalité du monde. Une telle relation peut être rendue manifeste par la disposition du discours selon un ordre apte à rapprocher les textes qui traitent d'objets apparentés. La bibliothèque devient ainsi un lieu qui met en évidence la logique du monde et permet de la visualiser sous sa forme discursive. De même, l'encyclopédie a pour tâche d'apparenter, soit par son ordonnancement, dans le cas des premières encyclopédies non alphabétiques, soit par un système de renvoi, de mise en relation des articles, les pans du savoir en contact les uns avec les autres tout en présentant la totalité du savoir établi. Dans les deux cas, la visée exhaustive des projets ainsi que le principe d'une mise en relation spatiale par contiguïté et apparentement font état d'une conception spatiale du discours sous-tendue par une dynamique de rapprochement.

128

Dans le dernier chapitre des *Anneaux de Saturne*, Sebald reprend un passage que Browne consacre à un cabinet de curiosité littéraire. Or dans les récits de Sebald, la mise en scène des lieux de savoir n'est pas anodine. La réécriture en allemand du contenu du texte est redoublée par la reproduction du titre même de l'extrait, « *Musaeum Clausum or Bibliotheca abscondita* », sous la forme d'un fac-similé, de sorte que c'est en qualité d'objet de curiosité que ce texte est inséré. Son intitulé met en parallèle le cabinet de curiosité et la bibliothèque, si bien que ces deux entreprises sont mises en équivalence alors que l'une présente des objets concrets et l'autre leur représentation discursive. Ce point corrobore ainsi les analyses formulées par Foucault. Au regard du projet sebaldien, il montre comment cette vision du monde est reprise et consciemment mise en scène. Sebald propose dans son œuvre un monde littéraire matériel et met en scène un travail tout aussi concret et immanent que celui qui porterait sur des objets palpables. Mais il présente cette démarche au second degré, en la citant, et cette dimension réflexive signale comme lieux du savoir la bibliothèque et le cabinet de curiosité.

Dans les récits, ces lieux sont à l'origine de la démarche d'écriture à deux titres. En raison du savoir qu'ils détiennent, ils constituent une source à laquelle Sebald puise des informations nécessaires à la rédaction d'ouvrages aussi érudits que les siens. Dans l'écriture même, les développements circonstanciés que le narrateur juge bon de fournir, au beau milieu du récit, sur les harengs (*Les Anneaux de Saturne*) ou les citadelles (*Austerlitz*), pour ne citer que quelques exemples, ont une facture encyclopédique. L'écriture rend compte du monde sous l'angle du savoir, mais cette perspective n'est que l'une de celles qu'il convient de présenter afin de susciter un effet de réel. Il ne peut être produit qu'au prix d'un croisement de discours, d'une combinaison de débris d'écritures diverses. C'est



de ce principe poétique que témoigne la troisième et dernière épigraphe des *Anneaux de Saturne*, précisément extraite d'une encyclopédie :

Les anneaux de Saturne sont constitués de cristaux de glace vraisemblablement mêlés à des particules de météorites qui tournent en bandes circulaires dans le plan de l'équateur de la planète. Sans doute s'agit-il de fragments d'une lune plus ancienne, trop proche de la planète et finalement détruite sous l'effet de la force d'attraction de cette dernière.

*Encyclopédie Brockhaus*<sup>99</sup>

Le livre *Les Anneaux de Saturne*, identique en cela aux anneaux de Saturne astronomiques, est constitué de débris d'écriture, autant en raison des nombreuses citations d'auteurs qui, dans certains cas, structurent l'œuvre, que de la variété des types d'écriture pratiqués qui vont de l'encyclopédie au récit de voyage en passant par la biographie, la note de lecture ou le compte rendu historique. La nature composite de l'écriture vaut pour l'ensemble des ouvrages narratifs de Sebald. Au-delà des réserves de savoir qu'elles forment pour l'écriture sebaldivienne, l'encyclopédie et la bibliothèque incarnent de manière emblématique la démarche de documentation et le rapport matériel au texte de cette poétique, et, pour cette raison, sont directement mises en scène dans les récits.

Les visites rendues par le narrateur ou les personnages aux archives et aux bibliothèques sont nombreuses. Elles s'inscrivent dans le récit des pérégrinations qu'ils entreprennent et témoignent d'un intérêt profond pour l'histoire et le savoir. Mais paradoxalement, le plus souvent, le fruit de ces recherches n'est pas livré au lecteur. Se rendre dans une bibliothèque ou dans des archives est une démarche qui condense des points nodaux au cœur du propos sebaldivien. Dans les cas les plus dénués de tension, le visiteur, qui cherche un document, rencontre une personne, comme dans le deuxième récit des *Émigrants*, où le narrateur se retrouve à proximité immédiate de ce camarade de classe, devenu chef cuisinier, avec lequel il partageait son pupitre lorsque Paul Bereyter était son instituteur. Le hasard du placement des lecteurs les met dans une situation spatiale comparable à celle de leur enfance, l'un étudiant l'expédition de Bering en Alaska, l'autre des livres français de cuisine vieux de deux siècles (*E*, 43-44/49-50). Des sujets d'étude si éloignés les ont rapprochés. Symétriquement, Austerlitz fait la connaissance de Marie de Verneuil en raison de la proximité

<sup>99</sup> *Les Anneaux de Saturne*, p. 9 : « Die Ringe des Saturn bestehen aus Eiskristallen und vermutlich meteorischen Staubteilchen, die den Planeten in dessen Äquatorebene in kreisförmigen Bahnen umlaufen. Wahrscheinlich handelt es sich um die Bruchstücke eines früheren Mondes, der, dem Planeten zu nahe, von dessen Gezeitenwirkung zerstört wurde (→ Roch'sche Grenze). Brockhaus Enzyklopädie » (p. 9).

de leurs recherches à la Bibliothèque Nationale de la rue Richelieu. Elle l'invite à boire un café au cours duquel ils découvrent leur intérêt commun pour l'architecture et l'histoire (A, 310/368-369). En mettant en relation des livres, les bibliothèques favorisent la réunion des personnes, si bien qu'une mémoire vivante du savoir y naît. Depuis l'Antiquité, la fonction sociale de la bibliothèque a été soulignée à maintes reprises. Il suffit de donner ici l'exemple célèbre, rapporté par Cicéron dans le *De Finibus*, de sa rencontre avec Caton :

130

Étant à ma campagne de Tusculum et ayant besoin de certains livres, qui se trouvaient dans la bibliothèque du jeune Lucullus, je me rendis à sa villa, pour les y prendre moi-même, comme j'en avais l'habitude. En y arrivant je trouvai Marcus Caton, que je ne savais pas y rencontrer : il était assis dans la bibliothèque, avec de nombreux ouvrages de Stoïciens répandus autour de lui. Tu sais quelle était pour la lecture sa passion dévorante et insatiable, au point même que sans redouter la critique, au reste sans fondement, du vulgaire, souvent il lui arrivait de lire en pleine salle du sénat, en attendant l'ouverture de la séance, à un moment où il ne dérobaient rien au service de la république. À plus forte raison, ce jour-là, où il avait tout son loisir, au milieu de cette énorme quantité de livres, il avait l'air d'être (si l'expression peut s'appliquer à une occupation aussi relevée) en pleine débauche de lecture. Le hasard nous ayant mis ainsi, sans nous y attendre, l'un en face de l'autre, il se leva aussitôt<sup>100</sup>.

Le rythme de l'écriture et la manière dont la rencontre est amenée font entendre leur grande proximité avec la tonalité sebaldivienne. La description des rencontres qui ont lieu dans les bibliothèques relève ainsi d'un topos rhétorique ancré dans la tradition antique.

Une vision aussi optimiste du savoir est largement contrebalancée par d'autres traits qui font état de l'impossibilité de cette entreprise. Le passage qui précède la rencontre avec Marie de Verneuil montre ainsi l'incommensurabilité de la tâche qui incombe au chercheur :

En semaine, j'allais tous les jours à la Bibliothèque nationale de la rue Richelieu, où je restais assis jusqu'au soir à ma place, en muette solidarité avec les nombreux autres travailleurs de l'esprit, perdu dans les minuscules notes en bas de page des livres que je consultais, dans les ouvrages que je trouvais mentionnés dans ces notes et dans les annotations de ceux-ci, et ainsi de suite, remontant toujours en arrière, depuis la description scientifique de la réalité jusqu'aux détails les plus saugrenus, dans une sorte de constante régression qui se concrétisa sous la forme

100 Cicéron, *De Finibus*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, III, § 7-8, trad. J. Martha, p. 9-11.

bientôt totalement absconse des notes de plus en plus foisonnantes, de plus en plus hétéroclites que je prenais<sup>101</sup>.

Tel vieux monsieur assis à proximité n'est encore parvenu qu'à la lettre K (comme Kafka, dira-t-on) de l'encyclopédie d'histoire religieuse qu'il a conçue. Cette vision peu encourageante du travail de recherche atteint son paroxysme dans l'évocation d'un documentaire tourné en ces lieux par Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*, dont Austerlitz garde un souvenir « toujours plus fantastique et monstrueux ». Ce moyen-métrage présente en effet une vision très marquante du fourmillement d'informations en circulation dans la bibliothèque en montrant l'acheminement des demandes d'ouvrages par pneumatiques, la livraison des livres aux lecteurs et la concentration de savoir en un même lieu. Pour Austerlitz, la recherche oscille entre une vision idyllique et un véritable cauchemar : la bibliothèque est tantôt l'île des Bienheureux, tantôt une colonie pénitentiaire (A, 308/368)<sup>102</sup>.

Sans atteindre un tel degré d'inquiétude, d'autres visites dans les bibliothèques témoignent de l'ambiguïté fondamentale d'un lieu à l'articulation d'un savoir mort et d'une mémoire vive. Le narrateur des *Anneaux de Saturne* se rend ainsi régulièrement dans une petite bibliothèque du Suffolk, la *Sailor's Reading Room*. Elle n'est fréquentée que par de rares visiteurs qui ne s'attardent pas en ces lieux, sinon pour examiner d'un œil distrait les pièces présentées dans cette salle qui fait également office de musée (AS, 115/115). Le fonds de la bibliothèque est très peu consulté, mais ce qui pourrait sembler témoigner d'une désaffection du passé explique le calme que le narrateur juge propice à la lecture et à la méditation. Lors de son séjour à Vérone, le narrateur de *Vertiges* souhaite consulter les journaux de l'année 1913, disponibles à la *Biblioteca Civica*. La bibliothèque est fermée à cette époque, ce qui semble indiquer l'impossibilité d'accéder aux documents historiques. Malgré l'obstacle, le narrateur parvient à entrer et à consulter abondamment les archives du passé. Cet épisode témoigne d'une opposition entre la fermeture d'une mémoire officielle et l'accès à

101 Austerlitz, p. 307-308. « Unter der Woche ging ich tagtäglich in die Nationalbibliothek in der rue Richelieu, wo ich meist bis in den Abend hinein in stummer Solidarität mit den zahlreichen anderen Geistesarbeitern an meinem Platz gesessen bin und mich verloren habe in den kleingedruckten Fußnoten der Werke, die ich mir vornahm, in den Büchern, die ich in diesen Noten erwähnt fand, sowie in deren Anmerkungen und so immer weiter zurück, aus der wissenschaftlichen Beschreibung der Wirklichkeit bis in die absonderlichsten Einzelheiten, in einer Art von ständiger Regression, die sich in der bald vollkommen unübersichtlichen Form meiner immer mehr sich verzweigenden und auseinanderlaufenden Aufzeichnungen niederschlug » (p. 366-367).

102 Voir pour une étude de la bibliothèque menaçante et des enjeux de pouvoir Anne Fuchs, « „Phantomspuren“: zu W.G. Sebalds Poetik der Erinnerung in Austerlitz », *German Life and Letters*, n° 56, 2003, p. 281-298, réf. p. 284-286.

une mémoire vivante, qui ne peut se produire qu'au moyen d'une rencontre humaine : c'est un employé de la bibliothèque, plongé dans ses propres travaux d'écriture, qui accepte d'ouvrir la porte au narrateur (V, 109-110/132-133).

À l'inverse de ces deux bibliothèques accueillantes, la Bibliothèque Nationale de France du site François Mitterrand donne lieu à une critique impitoyable. Sa description met en avant la difficulté d'accès aux salles de lecture, tant pour des raisons strictement physiques qu'administratives. Selon Austerlitz, tout est fait pour que le lecteur se sente rejeté de ce lieu. La vie serait exclue de ce conservatoire d'ouvrages sans âme. La raison profonde de ce malaise gît dans le lieu même. La nouvelle Bibliothèque Nationale de France a été bâtie sur les ruines des magasins qui ont servi pendant l'Occupation à entreposer les biens confisqués des personnes déportées. L'édification du bâtiment a ainsi littéralement enseveli la mémoire de ces exactions, et cette négation du passé resurgit de manière symptomatique dans l'organisation déshumanisée de la bibliothèque (A, 338-340/403-405)<sup>103</sup>. Ce lieu de la mémoire ne saurait être celui que recherche Austerlitz. Sa quête aurait dû le mener, des années plus tôt, aux archives de Terezin, camp de concentration où sa mère a été déportée (A, 333/401). C'est là qu'il trouve le véritable lieu de travail adéquat dont la situation physique exprime une condensation de la mémoire. La faire revivre par un travail de recherche entretient la dimension présente du passé. La situation géographique de cette bibliothèque, au cœur de la petite forteresse de Terezin, répond à celle du site François Mitterrand : tandis que cette dernière procédait à une négation du passé, les archives du camp de concentration sont sa mémoire vive. Par leur variété, les évocations de bibliothèques envisagent, sous l'angle du rapport concret entretenu par le travail de recherche et d'écriture avec le lieu de leur conservation, les risques encourus par une conservation du passé coupée du présent, et dessine les contours d'une pratique de documentation apte à rendre compte du passé, au prix d'un travail de recherche long et minutieux.

132

#### Documentation et écriture de l'histoire

Le passage de l'écrit à l'écriture mène de la lettre à la vie. C'est ce qu'indique la conception des bibliothèques que nous propose Sebald, mais également le travail de réécriture auquel il se livre notamment à propos de la Bibliothèque François Mitterrand en reprenant une critique virulente du lieu publiée par Jean-Marc Mandosio, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque nationale de France*. La longue diatribe contre la nouvelle Bibliothèque Nationale de France est présentée en deux temps. Tout d'abord, Jacques Austerlitz fait état des difficultés

<sup>103</sup> On notera le champ lexical de la sépulture à la fin de la description : « gît » (« begraben ») et « pharaonique » (« pharaonisch »), qui évoque la mort de la mémoire, cette seconde mort, par l'oubli, des juifs déportés.

considérables qu'il a éprouvées en ce lieu, autant en raison de l'architecture peu fonctionnelle du nouveau bâtiment que de son manque d'efficacité et d'hospitalité. Quelques pages plus loin, ses impressions sont complétées par les informations que dispense au protagoniste un bibliothécaire transféré de la rue Richelieu au site François Mitterrand, Henri Lemoine. Ce dernier lui livre son interprétation de l'échec du projet architectural : les causes seraient à chercher dans une volonté de mettre un terme à ce qui demeure du passé. Dans ces deux cas, les commentaires sont formulés par des usagers de la bibliothèque *via* des entretiens spontanés. Qu'il soit lecteur ou employé, le critique fait part de son expérience immédiate. Afin de rédiger le second passage, qui repose sur une mine d'informations de source sûre, Sebald s'est appuyé sur l'ouvrage de Mandosio. Il compte au nombre des livres conservés dans la bibliothèque de l'écrivain aux archives littéraires allemandes de Marbach. Dans ce brûlot très bien renseigné, l'auteur, qui occupe manifestement une fonction dans cette institution, passe au crible, de la naissance du projet à ses dysfonctionnements, les étapes qui ont conduit à ce prévisible « effondrement ». L'exemplaire de Marbach est vivement annoté par Sebald, et un examen attentif permet de mettre en évidence un certain nombre de reprises manifestes.

En premier lieu, le livre de Mandosio a été une véritable mine d'informations à laquelle Sebald est venu puiser. D'un tel emploi témoignent des soulignements de faits ou de mots de vocabulaire, comme « Haut-de-jardin », ou encore l'indication selon laquelle bien des chercheurs habitués à la rue Richelieu, notamment les plus âgés, ont renoncé à fréquenter le nouveau site. Mais d'une manière plus profonde, c'est la présentation même du bâtiment qui est reprise avec précision par Sebald, comme en témoignent certaines comparaisons. Mandosio décrit ainsi l'accès malaisé à la bibliothèque : « Après avoir gravi les escaliers extérieurs escarpés et glissants, on débouche sur une vaste esplanade où il faudra, après avoir contourné l'une des tours d'angle, emprunter un trottoir roulant plutôt raide et juste assez large pour une personne, puis ouvrir son sac à la demande d'un vigile avant d'entrer dans les halls d'accueil surplombant le cloître<sup>104</sup> [...] » et Sebald reprend :

Une fois gravies les quatre douzaines de marches aussi raides qu'étroites, opération qui même pour les visiteurs assez jeunes ne va pas sans danger, dit Austerlitz, voici sur une esplanade couverte des mêmes madriers striés [...]. La première fois que je me retrouvai sur le pont promenade de la Très Grande Bibliothèque, dit Austerlitz, je mis un certain temps à découvrir l'endroit d'où les visiteurs, par un

104 Jean-Marc Mandosio, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque nationale de France. Ses causes, ses conséquences*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 1999, p. 53.

tapis roulant, sont acheminés un étage plus bas vers un sous-sol [...]. Cette descente [...] m'est d'emblée apparue comme une aberration à l'évidence imaginée [...] pour déconcerter et rabaisser le lecteur d'autant que le jour de ma première visite elle se terminait devant une porte coulissante fermée par une chaîne qui avait l'air de n'être que provisoire et devant laquelle des agents de sécurité en tenues ressemblant à moitié à des uniformes vous soumettaient à une fouille en règle<sup>105</sup>.

Quant à l'admission en salle de lecture, elle relève également du parcours du combattant pour Mandosio : « [...] on devra alors, si l'on vient pour la première fois, affronter une longue procédure d'accréditation composée de deux entretiens successifs<sup>106</sup> » et Sebald la relate comme suit : « Il faut d'abord présenter sa requête à un stand d'accueil et d'information où vous attendent une demi-douzaine de dames [ ] [jusqu'à ce] qu'un autre employé de la Bibliothèque vous prie d'entrer dans une cabine séparée<sup>107</sup> [...] » Ainsi Sebald ne se contente-t-il pas d'utiliser ce livre comme source d'informations – on notera d'ailleurs que l'ouvrage de Mandosio ne mentionne pas le fait que la bibliothèque a été édifiée à l'endroit même où les biens confisqués des juifs étaient entreposés pendant l'occupation, ce qui indique que Sebald a également eu recours à d'autres ouvrages – ; il développe certaines de ses descriptions en suivant le mouvement imprimé par les développements de Mandosio. Néanmoins, cet élan initial est considérablement infléchi par les nombreux détours de la prose sebalienne, comme par les longues comparaisons, supprimées des citations précédentes, qui constituent l'originalité de ce passage. Leur saveur poétique n'ôte rien à la charge satirique de l'ensemble ; bien au contraire, elle y contribue. Si les images sont bien le fruit de l'imagination sebalienne, leurs racines doivent être recherchées dans le livre de Mandosio. Austerlitz pense ainsi irrésistiblement à un numéro d'équilibristes en voyant les câbles qui maintiennent les arbres du jardin intérieur ; Mandosio, lui, y voit

105 Austerlitz, p. 326-328. « Hat man die wenigstens vier Dutzend ebenso eng bemessenen wie steilen Stufen erklommen, was selbst für junge Besucher nicht ganz gefahrlos ist, sagte Austerlitz, dann steht man auf einer den Blick förmlich überwältigenden, aus denselben gerillten Brettern wie die Treppe zusammengesetzten Esplanade [...]. Als ich das erstmal auf dem Promenadendeck der neuen Nationalbibliothek stand, sagte Austerlitz, brauchte ich einige Zeit, bis ich die Stelle entdeckte, von der aus die Besucher über ein Förderband ins Untergeschoß [...] hinabgebracht werden. Dieser Abwärtstransport [...] erschien mir sogleich als etwas Aberwitziges, das man offenbar [...] eigens zur Verunsicherung und Erniedrigung der Leser sich ausgedacht hat, zumal die Fahrt nach unten vor einem [sic] provisorisch wirkenden, am Tag meines ersten Besuchs mit einer Vorhängekette verschlossenen Schiebetüre endete, an der man sich von halbuniformierten Sicherheitsleuten durchsuchen lassen mußte » (p. 389-391).

106 Jean-Marc Mandosio, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque*, op. cit., p. 53.

107 Austerlitz, p. 329 « [...] vielmehr muß man zunächst an einer von einem halben Dutzend Damen besetzten Informationsstelle sein Anliegen vorbringen [...], bis man von einer weiteren Bibliotheksangestellten in eine separate Kabine gebeten wird [...] » (p. 392).

la contrainte que subit la nature<sup>108</sup>. Dans ce cas, l'interprétation du même fait diverge. Deux autres exemples illustrent pour leur part l'art avec lequel Sebald développe une remarque incidente. Il reprend ainsi l'anecdote selon laquelle des oiseaux, trompés par le reflet du jardin sur les vitres de la bibliothèque, se seraient écrasés contre les parois de verre<sup>109</sup>. Dans ce cas, la reprise correspond à la source, à une notation sonore près qui confère à la scène toute sa charge émotive. Mais Sebald procède dans d'autres cas à une élaboration poétique plus ample. Lorsqu'il décrit l'intérieur du bâtiment, Mandosio attribue aux « lieux de rencontre » de la bibliothèque un « caractère sinistre et désertique<sup>110</sup> ». Sebald a entouré l'adjectif « désertique », et l'image prend toute sa force expressive dans *Austerlitz* :

Le sol du grand hall sur lequel on débouche ensuite est tendu d'une moquette rouille parsemée de loin en loin d'une poignée de sièges très bas, des banquettes capitonnées sans dossier et des sortes de cuvettes aux allures de strapontins, où les visiteurs désireux de s'asseoir se retrouvent avec les genoux à peu de chose près à la même hauteur que la tête, si bien que la première pensée qui me vint fut que ces silhouettes accroupies par terre, isolées ou en petits groupes, avaient fait étape ici, à l'heure où le soleil jette ses derniers feux, avant de poursuivre leur traversée du Sahara ou de la presqu'île du Sinaï<sup>111</sup>.

**108** Jean-Marc Mandosio, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque*, *op. cit.*, p. 50 : « un sentiment d'effroi à la vue de cette allégorie de la nature domestiquée, ou plus exactement *contrainte*, comme les arbres du cloître avec leurs filins d'acier. » *Austerlitz*, p. 330 : « [J']avais l'impression de voir sur les filins montant en diagonale vers la canopée des artistes de cirque s'aventurer pas à pas jusqu'au sommet en s'aidant de leur balancier aux extrémités tremblotantes [...] ». [« als sähe ich, auf den schräg vom Erdboden zu dem Nadeldach aufsteigenden Seilen, Zirkusartisten, die sich mit ihren an den Enden zitternden Balancierstangen Fuß vor Fuß in die Höhe tasteten [...] » (p. 393)].

**109** Jean-Marc Mandosio, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque*, *op. cit.*, p. 43 : « abusés par le reflet des arbres, ils vont s'écraser contre les murs de verre de ce tombeau transparent. » Sebald souligne de deux traits ce passage. *Austerlitz*, p. 330-331 : « Plusieurs fois il est également arrivé, dit Austerlitz, que des oiseaux égarés dans la forêt de la Bibliothèque aient foncé sur les arbres se reflétant dans les vitres et soient tombés raides morts après un choc sourd ». [« Mehrfach ist es auch vorgekommen, sagte Austerlitz, daß Vögel, die sich in den Bibliothekswald verirrtten, in die in den Glasscheiben des Lesesaals sich spiegelnden Bäume hineingeflogen und, nach einem dumpfen Schlag, leblos zu Boden gestürzt sind » (p. 394).]

**110** Jean-Marc Mandosio, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque*, *op. cit.*, p. 55.

**111** *Austerlitz*, p. 328-329. « Der Boden der großen Vorhalle, die man dann betritt, ist ausgelegt mit einem rostroten Teppich, auf dem weit voneinander entfernt ein paar niedrige Sitzgelegenheiten aufgestellt sind, Polsterbänke ohne Rückenlehnen und klappstuhlartige Sesselchen, auf denen die Bibliotheksbesucher nur so hocken können, daß die Knie ungefähr genauso hoch sind wie der Kopf, weshalb mein erster Gedanke bei ihrem Anblick auch der war, sagte Austerlitz, daß diese vereinzelt oder in kleinen Gruppen am Boden kauern Gestalten sich hier in der letzten Abendglut niedergelassen haben auf ihrem Weg durch die Sahara oder über die Halbinsel Sinai » (p. 391-392).

L'image proprement fantastique est née d'une qualification somme toute banale. Toute la qualité du travail poétique sebaldien, ancré dans une pratique de l'élaboration qui relève d'un bricolage, se manifeste dans ces exemples.

En dépit du nombre des références, Sebald ne renvoie jamais explicitement à ce livre. Pourtant, l'ouvrage est cité. Les propos d'Henri Lemoine, rapportés par Austerlitz au narrateur qui nous les restitue, sont tout d'abord présentés selon les modalités du discours indirect, mais font soudain place à une citation de la lettre, placée dans la bouche du bibliothécaire, en langue originale : « l'effondrement [...] de la Bibliothèque Nationale » (*A*, 336/400). Il s'agit ici d'un hommage indirect rendu au livre consulté, et attribué à un auteur plausible, employé par la Bibliothèque Nationale. Sebald place dans sa bouche ce verdict sans appel :

136

Les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque, qui, tant par leur implantation que par leur réglementation interne à la limite de l'absurde, s'attachent à exclure le lecteur en faisant de lui un ennemi potentiel, étaient ainsi, pensait Lemoine, dit Austerlitz, la manifestation presque officielle du besoin de plus en plus affirmé d'en finir avec tout ce qui entretient un lien vivant avec le passé<sup>112</sup>.

La phrase combine deux extraits du livre de Mandosio, vivement soulignés par Sebald :

On ne saurait mieux dire que la T.G.B.N.F. n'est pas une bibliothèque, mais une forteresse où le lecteur est considéré comme un ennemi potentiel. L'« entrée de la France dans la société de l'information », présentée dans le « programme d'action gouvernemental » pour l'année 1998 comme une « dimension majeure d'une politique culturelle ambitieuse », est la manifestation officielle d'une évidente envie d'en finir avec tout ce qui, du passé, reste encore vivant<sup>113</sup>.

Au lieu de dire qu'il s'appuie ici sur un ouvrage publié, Sebald met en scène des discussions, et rend ainsi le propos écrit à la vie de la parole orale. Le dispositif *anime* la lettre au sens strict. En ce sens, ce long passage, consacré en quelque sorte à une anti-bibliothèque, est construit de manière à proposer ce qu'elle aurait dû être : un lieu où la lettre retrouve un nouveau souffle grâce à de nouveaux lecteurs.

112 *Ibid.*, p. 336. « Das neue Bibliotheksgebäude, das durch seine ganze Anlage ebenso wie durch seine ans Absurde grenzende innere Regulierung den Leser als einen potentiellen Feind auszuschließen suche, sei, so, sagte Austerlitz, sagte Lemoine, quasi die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit » (p. 400).

113 Jean-Marc Mandosio, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque*, op. cit., p. 56 et p. 103.



Dans le cas du passage consacré au site François Mitterrand, une des origines du texte proposé par Sebald peut être clairement assignée. Il en masque toutefois la provenance, dissimule les traces du travail de documentation afin de placer ces propos dans la bouche des personnages du récit. Les recherches viennent ainsi donner consistance à ces figures rencontrées. À l'inverse, dans de nombreux cas, le recours aux sources est mis en scène. En effet, outre les figures emblématiques de la recherche que sont l'encyclopédie et la bibliothèque, les quatre ouvrages narratifs mentionnent fréquemment la démarche de documentation qui précède l'écriture, sous forme de préludes au développement des biographies retracées. Ainsi le narrateur relate-t-il comment il a été conduit à mener des investigations sur la vie de son ancien instituteur en lisant un article paru dans une rubrique nécrologique à sa mort afin de faire la lumière sur des zones d'ombre de sa vie (*E*, 38/43). Dans *Les Anneaux de Saturne*, le narrateur s'endort dans sa chambre d'hôtel devant un poste de télévision qui diffuse un documentaire consacré à Roger Casement. Afin de remédier à ce manque de vigilance, il en vient à se livrer à un long travail de recherche qui le mène sur les traces de Joseph Conrad. L'origine de la démarche de documentation réside dans un sentiment de perte (*AS*, 128-129/126-127).

Singulièrement, dans ces différents cas, il paraît nécessaire de donner une motivation à la production d'une partie de la narration qui s'appuie si manifestement sur un travail de recherche. Sebald tient à montrer la trace de ce travail préliminaire. Fait-il pour autant œuvre d'historien ? De façon surprenante eu égard à l'insistance avec laquelle le narrateur retrace le cheminement qu'il a dû effectuer pour accéder aux informations qu'il nous livre, le récit fournit un nombre remarquablement restreint d'indications bibliographiques précises. La majeure partie de la reconstitution dont la vie de Conrad fait l'objet correspond certes à ce qu'en rapportent ses biographes, mais les sources ne sont pas indiquées. Qui plus est, lorsque des passages sont attribués, les références sont parfois fausses. C'est le cas de la première, qui rapporte de mémoire une citation dans laquelle Conrad relate l'image qu'il garde de Roger Casement :

Armé uniquement d'un bâton et accompagné d'un jeune Luandais et de ses deux bouledogues anglais Bidy et Paddy – bizarrement, ce passage extrait du journal du Congo de Conrad et cité au cours de l'émission s'était gravé mot pour mot dans ma mémoire – je l'ai vu un jour partir dans la jungle immense qui enserre chaque village du Congo. Et quelques mois plus tard, je l'ai vu ressortir de la jungle, le bâton à la main, accompagné du garçon portant le baluchon ainsi que des chiens, un peu amaigri peut-être mais dans l'ensemble aussi frais

et dispos que s'il revenait d'une promenade effectuée dans Hyde Park au cours de l'après-midi<sup>114</sup>.

Le passage cité se trouve en réalité dans une lettre adressée par Conrad à Cunningham Graham le 26 décembre 1903, soit douze ans après son départ pour le Congo, et non dans son journal.

Je vous ai adressé deux lettres d'un homme qui se nomme Casement, en vous indiquant que j'avais fait sa connaissance au Congo il y a douze ans. Vous avez peut-être entendu parler de lui ou vu son nom dans la presse. C'est un Irlandais protestant, pieux de surcroît. [...] Il y a aussi une pointe de conquistador en lui : je l'ai vu partir dans une jungle indescriptible en balançant un bâton de bois crochu pour toute arme, accompagné de deux bouledogues, Paddy (blanc) et Biddy (brun moucheté), à ses talons, et un garçon luandais. Quelques mois plus tard, il se trouve que je l'ai vu ressortir, un peu amaigri et un peu hâlé, avec son bâton, ses chiens et le garçon luandais, tout à fait serein, comme s'il avait fait une promenade dans un parc<sup>115</sup>.

138

Le texte de Conrad n'est que très légèrement altéré. L'erreur d'attribution n'en est que plus étonnante, d'autant que le narrateur a par la suite effectué des recherches sur Conrad et Casement. Mais faire référence au *Journal du Congo* a le mérite de signaler d'emblée que Conrad y a séjourné, et que c'est sur cette terre que les deux hommes se sont rencontrés, tandis que le caractère rétrospectif de la description est effacé. Par sa dénotation, la référence falsifiée revêt ainsi une valeur documentaire. Cet exemple, qui ouvre la longue séquence consacrée aux deux hommes, situe d'emblée l'enjeu du geste documentaire : il joue en premier lieu un rôle *stratégique* dans l'écriture de Sebald, alors que la véridicité des propos ainsi rapportés est mise en doute. L'examen minutieux des références alléguées permet d'établir la fonction du référencement dans l'économie générale de l'écriture sebalienne. Dans la mesure où les paragraphes du chapitre correspondent à des unités temporelles du récit, ils serviront d'unité dans la division de la séquence. Le tableau suivant confronte d'une part les

114 *Les Anneaux de Saturne*, p. 128. « Ich habe ihn einmal, so ein mir seltsamerweise wortwörtlich gegenwärtig gebliebenes Zitat aus dem Kongo-Tagebuch Conrads, nur mit einem Stecken bewaffnet und nur in Begleitung eines Loanda-Jungen und seiner englischen Bulldoggen Biddy und Paddy in die gewaltige Wildnis aufbrechen sehen, die im Kongo jede Niederlassung umgibt. Und einige Monate darauf sah ich ihn dann, seinen Stecken schwingend, mit dem Jungen, der das Bündel trug, und den Hunden aus der Wildnis wieder hervorkommen, etwas magerer vielleicht, aber sonst so unbeschadet, als kehrte er gerade von einem Nachmittagsspaziergang im Hyde Park zurück » (p. 126).

115 Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, t. III (1903-1907), p. 101-102 (je traduis).

indications de source présentes dans le récit sous forme de références explicites ou d'allusions, et de l'autre leur lieu effectif dans l'œuvre de Conrad. Les sources signalées sont rares, et elles concernent des journaux sans lien direct avec Conrad (sinon que le narrateur suppose qu'il les aurait lus), des lettres, à valeur bien documentaire cette fois, ainsi que le texte de fiction le plus connu de Conrad, *Heart of Darkness* (*Au Cœur des ténèbres*), repris ici en tenant compte de la dimension fictive de la description fondée sur un événement vécu par l'auteur. *A contrario*, Sebald reprend presque mot pour mot des descriptions entières de textes dont il ne précise pas l'origine.

Tableau VI. Correspondances entre un passage des *Anneaux de Saturne* et l'œuvre de Conrad

§	Pages	Réf. explicite	Allusion	Réf. non marquée	Détournée
1	128 (126)	The Congo Diary	∅	lettre à Cunninghame Graham	oui
2	129-130 (127-128)	lettre du père	∅	∅	∅
3	130-132 (128-130)	∅	∅	Personal Record (3)	
4	132-133 (130-132)	phrase du père	∅	Personal Record (4)	oui
5	133-135 (132-133)	∅	∅	Personal Record (2)	oui
6	135-138 (133-137)	∅	∅	Personal Record (6)	oui
7	138-140 (137-139)	unes de journaux	∅	∅	∅
8	140-141 (139-141)	∅	Pers Rec (6-1)	∅	oui
9	142-143 (141-142)	lettre à la tante	∅	∅	oui
		∅	∅	Heart of Darkness (73-74)	oui
10	143-145 (142-145)	∅	∅	Heart of Darkness (67)	non
11	145-148 (145-148)	Heart of Darkness (77-78)	∅	∅	∅
		lettre à la tante	∅	∅	oui
12	148-149 (148-149)	∅	∅	∅	∅

Dans la troisième séquence, la description déchirante du départ de Conrad et sa mère pour l'exil alors qu'elle est gravement atteinte de tuberculose se trouve en réalité dans la section III de *A Personal Record* :

Mais je me rappelle bien le jour de notre départ pour retourner en exil. La berline allongée, bizarre, minable, à quatre chevaux de poste, arrêtée devant la longue façade de la maison aux huit colonnes, quatre de chaque côté du large perron. Sur les marches, des groupes de domestiques, quelques parents,

un ou deux amis du voisinage le plus proche, un silence complet, sur tous les visages une expression attentive et sérieuse ; ma grand-mère toute en noir, le regard stoïque, mon oncle donnant le bras à ma mère pour descendre jusqu'à la voiture où l'on m'avait déjà placé ; en haut du perron, ma petite-cousine en jupe courte au dessin de tartan à dominante rouge et, comme une petite princesse, accompagnée par les femmes de sa maison personnelle ; la principale *gouvernante*, notre chère et corpulente Francesca (qui était depuis trente ans au service de la famille B\*\*\*), l'ancienne nourrice, qui travaillait maintenant aux champs, dont le beau visage paysan exprimait la compassion, et la bonne et laide Mlle Durand, la préceptrice, dont les sourcils noirs se rejoignaient au-dessus d'un nez court et épais, et dont le teint ressemblait à du papier d'emballage pâle. De tous les yeux tournés vers la voiture, seuls les siens, qui étaient si bons, versent des larmes, et sa voix sanglotante fut la seule à rompre le silence pour me lancer une prière : « N'oublie pas ton français, mon chéri. » En trois mois, rien qu'en jouant avec nous, elle m'avait appris non seulement à parler cette langue, mais aussi à la lire. C'était, en vérité, une excellente compagne de jeux. Au loin, à mi-chemin des grandes grilles, un cabriolet léger, découvert, attelé de trois chevaux à la russe, était arrêté sur un côté de l'allée ; le chef de la police du district s'y trouvait, la visière de sa casquette plate à bande rouge baissée sur les yeux<sup>116</sup>.

Sebald recompose le texte ainsi :

Tous ceux qui sont réunis là, à l'exception des enfants et des gens en livrée, portent des vêtements de toile ou de soie *noirs*. Pas un seul mot n'est prononcé. Le regard de la *grand-maman* à moitié aveugle fixe le vide au-delà de la scène affligeante. Dans l'allée sablonneuse courbe qui contourne le rond de buis, s'arrête une *calèche singulière, comme rallongée*. Le timon déborde beaucoup trop loin sur l'avant, le siège du cocher paraît trop éloigné de l'arrière surchargé de malles et de bagages de toute sorte. La calèche proprement dite pend profondément entre les roues comme entre deux mondes à jamais séparés. La portière est grande ouverte et, dedans, sur la banquette de cuir craquelé, le petit Konrad est installé depuis un moment et de sa place obscure, il observe au-dehors ce qu'il décrira plus tard. Inconsolable, la pauvre maman laisse courir une dernière fois son regard à la ronde puis *descend précautionneusement l'escalier, accrochée au bras de l'oncle Tadeusz*. Ceux qui restent là font bonne contenance. Même *la cousine* préférée de

<sup>116</sup> Joseph Conrad, *Souvenirs personnels*, dans *Œuvres*, trad. G. Jean-Aubry révisée par R. Hibon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1987, t. III, p. 919-920. La phrase au discours direct est en français dans l'original (*ibid.*, p. 143-145).

Konrad – dans *sa jupe écossaise, elle a l'air d'une princesse* au beau milieu de cette assemblée tout en noir – se borne à porter deux doigts à sa bouche en signe d'effroi au moment du départ des deux bannis. Et la *vilaine demoiselle Durand*, native de Suisse, qui s'est occupée tout au long de l'été, avec le plus grand dévouement, de l'instruction de Konrad, et qui fond d'ordinaire en *larmes* pour un oui ou pour un non, agite son mouchoir en signe d'adieu et lance encore bravement à son élève : *N'oublie pas ton français, mon chéri ! [...]* Au moment où Konrad regarde de l'autre côté, il voit, loin devant, au-delà du rond de buis, *la petite voiture du commandant de police du district, attelée à la russe, à trois chevaux de front*, qui se met tout juste en mouvement tandis que le *commandant de police*, de sa main gantée, enfonce profondément sur sa tête *sa casquette plate entourée d'un ruban rouge vif*<sup>117</sup>.

Le texte de Sebald se déploie autour de deux perspectives successives : la scène est d'abord décrite de manière générale, puis, lorsque le récit en vient au petit Konrad assis dans la voiture, son point de vue est adopté pour la suite de la description. Lors des références ultérieures à ce récit autobiographique, Sebald reprendra le plus souvent des remarques anecdotiques pour compléter son récit de la vie de Conrad. Les passages qui réécrivent *Heart of Darkness* sont eux aussi

117 *Les Anneaux de Saturne*, p. 130-132, je souligne les expressions reprises. Sebald réécrit véritablement le texte, dans la mesure où il ajoute un grand nombre de détails et de commentaires aux souvenirs rapportés par Conrad. « Sämtliche Versammelten, ausgenommen die Kinder und die Livrierten, tragen Kleider aus schwarzem Tuch oder schwarzer Seide. Gesprochen wird kein einziges Wort. Die halbblinde Großmama starrt über die traurige Szene hinaus in das leere Land. Auf der gebogenen Sandbahn, die um das Buchsbaumrondell herumführt, hält eine bizarre, eigentümlich verlängert wirkende Kutsche. Viel zu weit nach vorn ragt die Deichsel, viel zu weit scheint der Bock mit dem Kutscher entfernt vom rückwärtigen Ende des mit Reisetruhen und Gepäckstücken jeder Art überladenen Gefährts. Das Kutschengehäuse selbst hängt niedrig zwischen den Rädern wie zwischen zwei für immer auseinandergeratenen Welten. Der Wagenschlag steht offen, und drinnen, auf dem rissigen Lederpolster, sitzt seit einiger Zeit schon der Knabe Konrad und sieht, aus dem Dunkel heraus, das, was er später beschreiben wird. Untröstlich blickt die arme Mama noch einmal in die Runde, dann steigt sie vorsichtig am Arm des Onkels Tadeusz über die Stufen herab. Die Zurückbleibenden behalten die Fassung. Sogar die Lieblingscousine Konrads, die in ihrem Schottenrock unter der schwarzen Gesellschaft wie eine Prinzessin aussieht, legt zum Ausdruck des Entsetzens über die Abfahrt der beiden Verbannten nur die Fingerspitzen vor den Mund. Und das häßliche Schweizerfräulein Durand, das sich den ganzen Sommer über mit der größten Hingebung um die Erziehung Konrads gekümmert hat und das sonst bei jeder Gelegenheit in Tränen ausbricht, ruft, indem sie zum Abschied mit dem Schnupftuch winkt, ihrem Zögling tapfer noch zu : *N'oublie pas ton français, mon chéri ! [...]* Als Konrad auf der anderen Seite hinausblickt, sieht er, wie sich weit vorne, jenseits des Buchsbaumrondells, *das nach russischer Art mit drei Pferden bespannte Wägelchen des Distriktpolizeikommandants gerade seine flache, von einem feuerrotem Band umspannte Schirmmütze mit der behandschuhten Hand tief in die Augen drückt* » (p. 129-130).

très précis et limités. Seule la septième partie reprend de façon étoffée et fidèle un passage entier de la première section de *A Personal Record*.

Le rapport à la « documentation », invoquée en tête de séquence par le narrateur, est ainsi plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, bien plus qu'un essai biographique sur Conrad, Sebald écrit ici un récit fondé sur sa vie. Loin d'indiquer les sources qu'il précise avoir consultées, il les dissimule pour les reprendre tantôt très fidèlement, tantôt en introduisant des modifications. Le travail auquel se livre Sebald ressortit davantage à une réécriture de la vie de Conrad, organisée en séquences selon une dynamique voulue par l'auteur. Elle se joue dans le découpage des séquences, mais également dans la reprise d'un style introduit dans la langue allemande par une quasi-translation. S'étant affranchi de l'indication de source, Sebald peut introduire dans sa prose celle de Conrad, la faire écouter au lecteur sans qu'elle soit signalée en tant qu'élément étranger. Alors que le narrateur a placé ce récit sous le signe de la documentation, sa part de fiction est signalée assez fréquemment par le champ sémantique de la supposition. La phase de documentation joue le rôle d'une approche qui permet à celui qui s'est donné la peine d'entrer dans la vie d'un autre de formuler des hypothèses, de reconstruire des séquences de lui-même. L'optique sebaldeenne ne vise pas à connaître les détails d'un objet extérieur à soi, mais à intérioriser cet objet. C'est au prix d'une telle démarche documentaire qu'il y parvient. Loin d'en effacer les traces, il les exhibe, ce qui lui permet par contrecoup de livrer des hypothèses dont la véracité ne saurait jamais être démontrée. Au terme d'une quête d'information scrupuleuse, le narrateur se représente de manière très vive les épisodes de la vie de Conrad qu'il choisit d'évoquer, et les restitue. Le récit qu'il nous livre porte la trace de l'effort fourni pour accéder aux sources, mais efface les références exactes et brouille le discours historique.

142

La convocation de la procédure historique de documentation par les sources, dont le cas de Conrad fournit un exemple<sup>118</sup>, ne contredit aucunement une falsification de ces mêmes sources. Par conséquent, l'insistance avec laquelle la démarche documentaire est évoquée tout au long de l'œuvre n'a pas pour fonction de rendre compte de façon transparente du processus d'écriture, mais bien de confronter une pratique poétique au modèle qui a recours de manière privilégiée aux documents : l'écriture historiographique. Afin de prendre toute la mesure de la rupture que marque le geste narratif de Sebald, il convient de circonscrire le champ de l'écriture de l'histoire sur un plan méthodologique.

118 Un autre cas est fourni par le récit de Casanova où le narrateur indique une source, l'*Histoire de ma fuite des prisons*, alors qu'une autre, les *Mémoires*, se cache derrière.

Dans son ouvrage de référence, *L'Écriture de l'histoire*, Michel de Certeau en pose les fondements dès son avant-propos, puisqu'il justifie l'adoption d'un plan qui expose selon un ordre non chronologique les ruptures épistémologiques de l'écriture de l'histoire en expliquant vouloir ainsi battre en brèche « la fiction de la linéarité du temps ».

Refuser la fiction d'un métalangage qui unifie le tout, c'est laisser apparaître le rapport entre les procédures scientifiques *limitées* et ce qui leur *manque* du « réel » dont elles traitent. C'est éviter l'illusion, nécessairement dogmatisante, propre au discours qui prétend faire croire qu'il est « adéquat » au réel, – illusion philosophique tapie dans les préalables du travail historiographique [...] Ce récit-là trompe parce qu'il entend faire la loi au nom du réel.

*L'historiographie* (c'est-à-dire « histoire » et « écriture ») porte inscrit dans son nom propre le paradoxe – et quasi l'oxymoron – de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n'est pas pensable, de faire *comme si* elle les articulait<sup>119</sup>.

Le récit historique, lorsqu'il prétend être adéquat au réel, procède à deux types d'opération : il sélectionne les éléments qui lui permettent de donner un sens, d'interpréter les événements en omettant les aspects qui pourraient gêner la lecture qu'il en donne, et il les inscrit dans un discours donnant l'illusion d'une linéarité, d'une continuité là où seuls des fragments subsistent.

Dans le passé dont il se distingue, il [= le discours historiographique] opère un tri entre ce qui peut être « compris » et ce qui doit être *oublié* pour obtenir la représentation d'une intelligibilité présente. Mais ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non pertinent – déchet créé par la sélection du matériau, reste négligé par une explication – revient malgré tout sur les bords du discours ou dans ses failles : des « résistances », des « survivances » ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un « progrès » ou d'un système d'interprétation<sup>120</sup>.

Or c'est précisément cette unification selon un principe unique d'ordonnement que récuse Sebald. À ce titre, il n'est pas indifférent de relever que Sebald choisit un historien, Jacques Austerlitz, afin de mettre en scène la complexité du rapport à la mémoire personnelle et à un passé traumatique. En effet, Austerlitz est spécialiste du XIX<sup>e</sup> siècle, et tout particulièrement de son architecture. C'est en cette qualité qu'il effectue des séjours de recherche dans des bibliothèques parfois situées à l'étranger. Mais comme il le remarque

119 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002, p. 11.

120 *Ibid.*, p. 16-17.

en relatant comment il en est venu à tout oublier de son enfance pragoise, il est parvenu, en dépit de son métier, à éviter soigneusement de prendre connaissance de l'histoire du <sup>xx</sup>e siècle, et tout particulièrement du nazisme. Pour lui, le monde se termine à la fin du <sup>xix</sup>e siècle (*A*, 168/201). En embrassant la carrière d'historien, Austerlitz a dans le même temps touché et contourné le nœud de son existence. Les raisons qui l'ont mené à cette discipline trahissent cette articulation paradoxale. En effet, le professeur d'histoire qui lui a transmis le goût de l'histoire et l'a pris sous son aile pendant ses études secondaires, est également celui qui lui a révélé le lien que son nom entretient avec la célèbre bataille de l'histoire napoléonienne. Austerlitz a ainsi pu y trouver un élément à substituer à sa véritable origine (*A*, 90/106-107). Grâce à cette explication, il a pu interposer un écran glorieux entre son histoire individuelle véritable et la conscience qu'il en avait. L'histoire a ainsi joué pour lui le rôle d'un cache, par lequel il a pu éviter son passé, et l'ignorer une vie durant. Paradoxalement, la science qui prétend donner accès à la connaissance du passé a été un instrument par lequel Austerlitz a pu prolonger son refoulement.

Néanmoins, il ne faudrait pas lire dans ce rôle attribué à l'histoire dans la construction du personnage une attaque en règle de la discipline. Lors d'une discussion quasi épistémologique de sa valeur, le professeur d'histoire, Hilary, fait état auprès du jeune Austerlitz des approximations qui font l'histoire, et par lesquelles elle manque toujours la vérité :

Nous tous, même ceux qui pensent avoir pris en considération les détails les plus infimes, nous ne faisons qu'utiliser des éléments de décor que d'autres avant nous ont déjà plus d'une fois disposés ici ou là sur la scène. Nous essayons de rendre la réalité mais plus nous nous y efforçons, plus s'impose à nous ce qui de tous temps a meublé le théâtre de l'histoire [...]. Faire de l'histoire, telle était la thèse de Hilary, ce n'était que s'intéresser à des images préétablies, ancrées à l'intérieur de nos têtes, sur lesquelles nous gardons le regard fixé tandis que la vérité se trouve ailleurs, quelque part à l'écart, en un lieu que personne n'a encore découvert<sup>121</sup>.

<sup>121</sup> *Austerlitz*, p. 89. « Wir alle, auch diejenigen, die meinen, selbst auf das Geringfügigste geachtet zu haben, behelfen uns nur mit Versatzstücken, die von anderen schon oft genug auf der Bühne herumgeschoben worden sind. Wir versuchen, die Wirklichkeit wiederzugeben, aber je angestrenzter wir es versuchen, desto mehr drängt sich uns das auf, was auf dem historischen Theater von jeher zu sehen war [...]. Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt » (p. 105).



En choisissant de confronter un historien aux difficultés de la mémoire, Sebald peut introduire directement la question des limites du discours historique comme représentation adéquate du passé<sup>122</sup>. La connaissance historique est le fruit d'une sélection nécessaire. Ce qu'elle dit du passé ne relève pas de l'adéquation à l'événement dans sa totalité, mais de sa représentation par un discours savant. En surplomb par rapport aux événements, elle *construit* une vision par essence biaisée en comparaison de l'événement. Sebald rend compte de cette élaboration par une image que le narrateur formule alors qu'il rapporte sa visite à Waterloo. La bataille est représentée par une fresque circulaire au centre de laquelle est placé le visiteur :

C'est donc cela, se dit-on en marchant lentement en rond, l'art de la représentation de l'histoire. Il repose sur une perspective faussée. Nous, les survivants, nous voyons les choses de haut, toutes en même temps, et cependant, nous ne savons pas comment c'était<sup>123</sup>.

L'histoire est un artefact qui fausse les perspectives, non pas en adoptant un point de vue partial interne aux événements, ce qui impliquerait qu'elle se situe sur un plan immanent, mais en s'élevant, de manière littéralement métaphysique, au-dessus d'eux. La vue synoptique ainsi élaborée ne saurait rendre compte de ce qui s'est véritablement produit. L'erreur consiste dès lors à ne plus discerner histoire et passé, à réduire ce dernier à sa représentation. La confusion se produit d'autant plus aisément que la scientificité du discours historique implique une cohérence d'essence monologique<sup>124</sup>. Si Sebald insiste sur son travail de documentation, il ne procède cependant pas à la manière de l'historien, mais reste littéralement rivé au sol : « Quand je fais des recherches pour mes livres, je ne suis pas les méthodes universitaires. Je suis bien plutôt un instinct vague, il n'est plus possible de suivre le trajet de la recherche parce qu'il ressemble un peu à celui d'un chien qui suit une trace dans un champ. C'est en

122 Anne Fuchs lit dans *Austerlitz* la confrontation d'une « métaphysique de l'histoire », proposée par le personnage éponyme, au discours historiographique. Voir Anne Fuchs, « „Phantomspuren“: zu W.G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz* », art. cit., p. 287-288.

123 *Les Anneaux de Saturne*, p. 151. « Das also, denkt man, indem man langsam im Kreis geht, ist die Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war » (p. 151-152).

124 Parler « du » discours historique est par essence réducteur, puisque l'historiographie témoigne d'une variabilité des positions du discours historique. Néanmoins, il procède de l'essence d'un discours scientifique que de produire un point de vue unique, même s'il est conscient de ses limites. Pour un examen des positions de discours dans une optique qui revendique sa filiation foucauldienne, on se reportera à l'ouvrage de l'historien François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

fait une forme de recherche primitive, la truffe rivée au sol<sup>125</sup>. » Impossible dès lors de s'élever au-dessus des réalités et de proposer une vue d'ensemble aussi cohérente que le discours historique.

Par sa poétique, Sebald développe un discours d'une autre nature, dont le lieu est traversé par une plurivocité. Si le narrateur fait état des difficultés rencontrées au cours de la documentation, c'est en vue de souligner que le matériau lui-même n'est pas de l'ordre d'un donné immédiat. Le principe du bricolage consiste à laisser voir les coutures entre les différents éléments réunis dans le patchwork de l'écriture, sans pour autant menacer la cohésion de l'ensemble ainsi obtenu. Non seulement le « déchet » a sa place, mais c'est précisément lui qui constitue le matériau de travail du « poète », entendu ici dans la force de son étymologie grecque. Cette écriture du rebut est écriture de la minorité, mise en branle par la rencontre d'un autre qui modifie en profondeur le sujet. L'allologie de l'écriture sebalienne s'inscrit en faux contre le monologisme du discours historique. Tandis que l'historien élimine par sélection tout en manifestant un « souci quasi obsédant de combler les lacunes<sup>126</sup> », l'écriture allologique du bricolage sous sa forme sebalienne désigne le rebut de l'histoire et en montre les béances. Pour atteindre ce but, elle se réclame d'un geste documentaire qu'elle falsifie dans le même temps en se jouant des indications bibliographiques. Aussi pratique-t-elle la citation en indiquant des références inexacts. Elle attribue également des textes réels à des auteurs fictifs, ou fait appel à des témoignages oraux prononcés par des personnages fictifs<sup>127</sup>. Le dessein que cette écriture s'assigne n'est donc pas de faire œuvre d'histoire, mais bien de rendre le passé présent. En effet, rendre le passé à la vie constitue un enjeu non scientifique, partant situé hors du champ de compétence circonscrit par la recherche historique. Sebald écrit à ce sujet de façon limpide : « Il y a de nombreuses formes d'écriture, mais c'est

146

125 Sven Boedecker, « Mit der Schnauze am Boden », *Stuttgarter Zeitung*, 5 janvier 1996, p. 40 (je traduis).

126 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 27.

127 Voir au sujet de Sebald et de la « oral history » Susanne Schedel, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* », *op. cit.*, p. 129-130. L'expression désigne la recherche historiographique fondée sur les souvenirs de témoins récoltés par des entretiens oraux. Ces témoins peuvent avoir été eux-mêmes victimes de l'histoire, et pour cette raison, la « oral history » se considère comme un contrepoids à l'histoire dominante. Sebald s'est lui-même référé à cette notion : « Tout cela se situe dans le domaine de nos souvenirs vivants, il y a encore des personnes qui ont vécu cela. La meilleure approche de ce sujet résiderait probablement dans une forme de *oral history* : questionner les gens et chercher à reconstruire les détails remémorés » (Volker Hage, « Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald », *Akzente*, février 2003, p. 35-50, cit. p. 49, je traduis). Par l'emploi du conditionnel, Sebald indique implicitement ne pas la pratiquer, ce qui va de soi eu égard au jeu savant que ses textes entretiennent avec la fiction.

seulement dans la littérature que l'on a affaire, par-delà l'enregistrement des faits et au-delà de la science, à une tentative de restitution<sup>128</sup>. »

En accordant exclusivement à l'écriture littéraire la faculté de restituer le passé, Sebald trace une frontière décisive entre histoire et littérature. L'écriture sebalddienne se situe délibérément du côté de la restitution. Qu'elle ne fasse pas œuvre d'histoire est manifeste, dès lors que les modalités de subversion du discours scientifique historique par la falsification de ses procédures ont été perçues. Mais par-delà cette distinction conceptuelle, cette remarque établit le lien logique que ces deux types d'écritures peuvent cultiver. Sebald souligne en employant la tournure « par-delà » que la portée de la littérature excède sur ce point celle de l'histoire, tout en indiquant que la restitution a recours à la source historique comme à un point de départ. Ce dernier aspect permet de comprendre les raisons qui ont conduit cet auteur à exhiber de manière si insistante sa démarche documentaire dans ses écrits mêmes, ainsi que de leur assigner une visée de nature éthique<sup>129</sup>. Dans la perspective sebalddienne, histoire et littérature constituent deux formes d'écriture strictement distinctes qui entretiennent une relation asymétrique, dans la mesure où la littérature peut prendre appui sur l'histoire pour procéder à une restitution du passé. À cet effet, le discours historique, aux côtés des voix des personnages contemporains ou passés, et des propos formulés par d'autres écrivains, est mis en scène afin de laisser s'exprimer une pluralité dans un même espace. Pourtant, ces diverses origines du discours ne conduisent aucunement à un éclatement désordonné des perspectives. Le principe allologique inscrit dans la parole un mouvement qui lui imprime un sens.

128 « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo*, p. 238. « Ein Versuch der Restitution », dans *ibid.*, p. 248 : « Es gibt viele Formen des Schreibens, einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution. »

129 Sebald souligne lui-même que son écriture « maintient une perspective historique exacte » (je traduis). « [das] Einhalten einer genauen historischen Perspektive » (*ibid.*, p. 243-244).



## DES CONSTRUCTIONS

*Et tel sera le résultat de cette considération :  
 Nous voyons un réseau complexe d'analogies qui s'entrecroisent  
 et s'enveloppent les unes dans les autres.  
 Analogies d'ensemble comme de détail<sup>1</sup>.*

LUDWIG WITTGENSTEIN

Les ouvrages narratifs de Sebald présentent un matériau composite, porté par une pluralité de voix, qui se distinguent par la mise en place d'un agencement non hiérarchisé. Néanmoins, l'écriture du bricolage ne conduit pas à un fractionnement des textes. Portés par un mouvement général, ils constituent des unités déterminées, en dépit du foisonnement encyclopédique qui les caractérise. Ce dernier point témoigne, de manière symptomatique, du recul de la trame du récit au profit d'une écriture qui fait état de son cheminement. Afin de mettre en scène son élaboration patiente, elle doit recourir à des formes de constructions susceptibles d'exprimer une telle plasticité. La notion de structure, si souvent convoquée afin de rendre compte de la construction d'une œuvre narrative, paraît toutefois bien statique. Le déplacement opéré par les procédés combinatoires qui mêlent texte et image, jouent de plusieurs langues et manient avec adresse les discours et les citations, a mis en évidence un vaste plan textuel déterminé par de tels vecteurs ; l'étude des constructions sebaldiennes se propose d'examiner sa dynamique générale.

## STRUCTURES

La structure désigne l'ensemble des éléments qui forment la charpente, l'ossature d'un texte. Ils peuvent être de nature diverse, comme l'agencement narratif, la disposition thématique, la succession de types de discours (dialogue, récit, description...). Réduite à sa plus simple expression sous la forme d'une présentation synthétique, la structure se caractérise par la solidarité des éléments qui la composent. Si l'un d'eux venait à disparaître, l'ensemble de la construction

<sup>1</sup> « Investigations philosophiques », dans *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, § 66, p. 148 (*Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984, § 66, p. 278).

en serait perturbé, comme en témoigne l'usage du terme dans les arts de la construction, où il désigne l'agencement des parties d'un bâtiment. Aucun de ses termes ne saurait donc être contingent, tandis que ce qui ne ressortit pas à la structure d'un texte est affecté d'un coefficient de nécessité interne moindre. Ce trait fondamental de la structure conduit ainsi Barthes à s'interroger dans son essai consacré à « L'effet de réel » sur le statut du détail, soit de l'inessentiel par excellence, dans une approche structurale des textes, qui court le risque, en raison de la nature même de son entreprise, de négliger la complexité de la matière textuelle au profit d'une réduction de l'œuvre à son canevas<sup>2</sup>. Le souci exprimé par le théoricien souligne à quel point la structure peut être assimilée à une ossature du texte, dépourvue de sa chair, essentielle et donc nécessaire au corps, mais inanimée, statique.

150

Aussi la structure est-elle également ce qui demeure d'un texte lorsqu'il est résumé. Or le lecteur des ouvrages de Sebald éprouve un embarras certain à formuler un condensé de leur contenu. La matière même des textes est foisonnante, de sorte que la réduire à un seul sujet tronque la complexité essentielle des textes. Toutefois, des principes d'organisation les sous-tendent.

Le premier livre, *Vertiges*, est composé de quatre récits dont l'alternance se fonde sur un balancement entre les textes consacrés à des auteurs (I, III) et ceux qui relatent des pérégrinations du narrateur (II, IV). Les titres de ces deux derniers sont en italien, tandis que les deux autres sont en allemand. La présence de la langue italienne est un premier point commun aux quatre récits, qui se déroulent tous au moins partiellement dans ce pays. L'année 1913 en est un autre. Le premier texte, consacré à Henri Beyle, s'ouvre en effet sur le récit de la participation de ce dernier à la campagne napoléonienne, tout particulièrement en 1813. Dans la deuxième section, le narrateur rappelle le passage à Vérone de Kafka en 1913, puis il consulte les journaux italiens d'août et septembre 1913 dans la bibliothèque municipale de cette même ville (V, 80/97 et 110/133). Le narrateur souligne l'importance de cette année si particulière qui a vu finir la Belle Époque (V, 113/136). Aussi n'est-il pas étonné de voir son ami Salvatore lire la nouvelle de Sciascia, *1912+1*. Le récit se clôt sur une allusion aux décors de la mise en scène d'*Aida* en 1913. Toutes ces indications, disséminées dans le récit de voyages qui ont lieu en 1980 et en 1987, préparent le terrain du récit suivant, où est relaté le voyage de Kafka en Italie

2 Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Paris, Le Seuil, 1984, p. 167-168 : « [...] ces auteurs [= Flaubert et Michelet] (parmi bien d'autres) produisent des notations que l'analyse structurale, occupée à dégager et à systématiser les grandes articulations du récit, d'ordinaire et jusqu'à présent, laisse pour compte [...]. Ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de *luxe* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » [...]. »

en 1913. Quant au dernier texte, il mentionne furtivement cette année à deux reprises (V, 167/202 et 231/285). L'ouvrage se clôt sur la mention mystérieuse, isolée du texte, d'un chiffre : 2013. Il se projette ainsi dans l'avenir, et les deux siècles précédents ne laissent rien augurer de bon, d'autant que le récit a rapporté pour conclure les circonstances du grand incendie de Londres.

Hormis ces liens géographique et historique, la présence littéraire de Kafka hante l'ensemble du livre et assure également sa cohérence. Non seulement l'écrivain est nommé dans les deuxième et troisième récits, mais, comme Oliver Sill l'a bien montré, c'est notamment l'un de ses textes qui est joué en sourdine dans les quatre parties de *Vertiges*<sup>3</sup>. Une même citation, très brève, du « Chasseur Gracchus » est intégrée, plus ou moins fidèlement, à chacun des textes. Le lecteur voit ainsi réapparaître un détail descriptif commun, qui suscite un sentiment de déjà-vu. La présence de Kafka se manifeste donc tantôt par une citation masquée, tantôt par une référence biographique, voire par une image. Diffuse et protéiforme, elle assure une unité à l'ouvrage, mais elle ne saurait relever à proprement parler de la structure de l'œuvre, puisqu'elle n'est pas nécessaire à l'économie du récit, ne serait-ce qu'en raison de l'hétérogénéité thématique des quatre histoires. Au même titre que l'année 1913, les allusions à Kafka relèvent d'une dissémination dans l'ensemble du tissu textuel. Si effet de structure il y a, il est à lire dans l'alternance stricte entre récits biographiques brefs consacrés à des écrivains (I et III) et récits de voyage plus longs (II et IV).

Le premier des quatre textes, consacré à Henri Beyle, plus connu sous son nom de plume, Stendhal, s'ouvre sur l'évocation de la campagne napoléonienne à laquelle ce dernier a participé. Au cours des étapes italiennes, le jeune homme découvre l'amour, et le récit se tourne ainsi vers la relation des aventures sentimentales de l'écrivain. L'évocation inévitable de son livre *De l'amour* culmine dans la référence à la célèbre « cristallisation » stendhalienne. Après avoir achevé d'évoquer la rencontre malheureuse entre Beyle et Mme Gherardi, le récit se tourne vers la période pendant laquelle l'écrivain, en proie à la syphilis, écrit ses romans, puis le narrateur décrit les symptômes dont il souffre avant d'indiquer les circonstances de sa mort. Si la fin du récit propose un effet de clôture certain, les développements antérieurs, pour être ordonnés chronologiquement et correspondre à la thématique de l'amour annoncée dans le titre, font l'effet d'une longue digression.

Le deuxième récit retrace les voyages du narrateur en Italie. Il est scindé en deux parties principales. La première est consacrée au voyage de 1980, tandis que la seconde évoque celui de 1987, par lequel le narrateur projette de suivre le même trajet que sept ans auparavant. Le premier voyage en Italie proprement dit

3 Oliver Sill, « Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden », art. cit., p. 600-610.

est précédé du récit de son étape préliminaire, au cours de laquelle le narrateur séjourne à Vienne et rend visite au poète Ernst Herbeck à Klosterneuburg. De manière symétrique, bien qu'elle soit bien plus brève, une note complémentaire suit la dernière séquence. Elle précise comment Franz Werfel a offert à Franz Kafka un exemplaire de son roman *Verdi*, ce qui prolonge les considérations tenues dans la partie précédente à propos d'*Aida* et anticipe le récit suivant, consacré à Kafka. Ces quatre moments du récit sont séparés à chaque reprise par un espacement typographique. Il correspond dans le premier cas à un changement de pays, dans le deuxième à un saut temporel, et dans le troisième à une adjonction par laquelle le récit échappe à sa clôture logique : la dernière séquence n'entretient plus aucun lien avec le récit de voyage.

152

Dans le troisième récit, le lecteur découvre comment Kafka s'est lui aussi rendu sur les rives du lac de Garde, en 1913. Comme le narrateur, il fait étape à Vienne. Puis les étapes du voyage qui le mènent au sanatorium de Riva sont retracées, ainsi que les anecdotes qui rythment la vie du curiste. Enfin, le récit s'achève en établissant un lien entre ce séjour à Riva et l'histoire du chasseur Gracchus, condamné à errer sans trouver le repos, que Kafka fait débarquer à Riva dans l'histoire qu'il lui consacre. La cadence du texte et ses principales étapes sont analogues à celles du récit consacré à Beyle : le narrateur commence par retracer des étapes de voyage attestées, tout en laissant son imagination compléter les informations, pour montrer comment ces épisodes, liés à des sentiments amoureux, nourrissent des œuvres littéraires.

Bien que le titre du dernier volet soit en italien, il se déroule en Allemagne. Au terme du séjour qu'il effectue près du lac de Garde en 1987, le narrateur retourne dans le village de son enfance. La première partie du récit retrace les étapes du voyage qui le mène d'Italie en Allemagne. À son arrivée, il rappelle des souvenirs d'enfance. Puis il raconte le déroulement de son séjour, sa perception des lieux, les rencontres avec Lukas, un ancien habitant, la restitution des lieux de son enfance qu'il entreprend par écrit. De nombreux souvenirs resurgissent. Enfin, le narrateur quitte W. début décembre, et fait le récit de son passage en train par l'Allemagne. Il s'arrête à Londres, visite la National Gallery et reprend le train. En feuilletant le livre de Samuel Pepy, il rêve du grand incendie de Londres. C'est sur cette vision d'apocalypse, suivie de la mention « 2013 », que s'achève le livre. Comme ce résumé en témoigne, il est difficile de dégager les lignes de force d'un récit qui fait la part belle aux souvenirs, et ne cesse par conséquent d'osciller entre les époques. En retraçant les étapes du récit, le résumé vide le propos de sa substance, et équivaut à présenter une coquille vide en lieu et place d'un modèle réduit du récit. Nombre de détails font référence aux récits précédents, comme l'histoire du chasseur Schlag, qui rappelle celle du chasseur Gracchus, tout en évoquant la campagne napoléonienne de Beyle



en raison de la présence dans un grenier d'un vieil uniforme, prêt à tomber en poussière. Cet exemple, parmi tant d'autres, montre comment le texte est tenu par ces références parfois ténues, qui confèrent à l'ensemble sa cohérence. C'est cette stratégie d'écriture, plus qu'une structure véritable, qui fonde la solidité de l'œuvre.

Tout comme le premier ouvrage narratif de Sebald, *Les Émigrants* comprend quatre récits. Mais à la différence de *Vertiges*, leur matière est plus nettement homogène, puisqu'ils se consacrent tous à retracer des rencontres du narrateur avec des personnalités marquantes, dont la biographie est ainsi progressivement restituée. Comme le titre l'indique, ils ont en partage une expérience de l'exil. Au-delà de ce socle thématique commun, l'unité du texte est conférée formellement par les épigraphes qui surmontent chacun des textes, et, plus mystérieusement, par les apparitions de l'homme aux papillons, Nabokov, dont le rôle est similaire à celui que joue Kafka dans *Vertiges*<sup>4</sup>. L'écrivain russe est nommé, une de ses photographies est reproduite, et Sebald puise dans l'autobiographie de ce dernier, *Speak, Memory*, des motifs qu'il instille dans son texte. Si elles contribuent à conférer aux *Émigrants* sa cohérence, de nature bien différente de la convergence thématique, les manifestations de la présence de Nabokov ne relèvent pas plus de la structure que celle de Kafka dans *Vertiges*. Au plan général, aucune architecture commune ne se dégage, sinon la succession des quatre récits.

Au sein de chacune de ces histoires en revanche, des mouvements d'écriture apparaissent. Les deux premiers récits se distinguent sur ce point des deux derniers. Dès l'ouverture des textes en effet, une analogie se dessine entre « Dr. Henry Selwyn » et « Paul Bereyter », puisque ces deux récits sont surmontés de photographies qui représentent pour l'une un cimetière, pour l'autre des rails de chemin de fer. Dans la mesure où Paul Bereyter se suicide en se couchant sur ces rails, l'image renvoie elle aussi à la mort du personnage éponyme. Le cadrage de la photographie souligne de manière tout à fait emphatique cet aspect : pour prendre ce cliché, le photographe a dû lui-même se coucher sur la voie ferrée. Le lecteur voit alors le spectacle qui s'est offert au suicidaire avant l'arrivée du train.

Dans le premier récit, la dernière image fait écho à la première. La coupure de journal reproduite à la fin du texte rapporte comment des glaciers livrent les corps de disparus des décennies après leur ensevelissement et reproduit la photographie d'un glacier, sépulture d'un ami de Henry Selwyn. Cet autre cimetière répond ainsi au premier. En outre, le texte qui longe cette image ultime souligne cette itération de la mort : « Voilà donc comment ils reviennent,

---

4 *Ibid.*, p. 610-623.

les morts<sup>5</sup>. » La cadence de la phrase allemande imite parfaitement les cycles de retour par lesquels les morts se manifestent. « So also », par son rythme ternaire et la répétition d'une même syllabe, forme une boucle, tandis que l'apparition des morts sous forme de substantif est anticipée par un pronom. Alors que la phrase semble achevée, les morts reviennent, tout comme le corps de l'alpiniste, qui réapparaît soixante-douze ans après le décès.

154 Entre les pôles liminaire et conclusif, le récit se déploie en plusieurs moments. Les sept premières pages sont consacrées à la narration de la rencontre entre le narrateur, accompagné de son épouse, et Henry Selwyn. Puis une séquence d'une longueur comparable livre des anecdotes sur les particularités de la vie dans cette maison. Un troisième moment développe longuement le récit d'une soirée pendant laquelle Henry Selwyn projette, avec un ami, les diapositives d'un voyage en Crète. La séquence est ponctuée par un épisode à valeur conclusive. Lorsque Henry Selwyn raconte son amitié avec un guide de montagne, il décrit l'état de prostration dans lequel l'avait plongé la nouvelle de sa disparition. Surgit alors une photographie qui occupe toute la largeur de la page et représente un glacier, probablement celui où Johannes Naegeli a péri. Puis Henry Selwyn change brusquement de sujet. Le glacier n'est autre qu'une nouvelle forme de cimetière. Au terme du récit de cette soirée, le narrateur donne la date de son déménagement, ce qui semble indiquer que l'histoire se tourne vers son épilogue. En réalité, c'est dans la séquence qui s'ouvre alors que le narrateur relate comment il apprend, à l'occasion d'une entrevue, les origines juives lituaniennes de son ami. L'épilogue véritable dévoile les circonstances dans lesquelles le médecin s'est donné la mort, et comment le narrateur, de manière impromptue, au hasard d'un article de journal, se voit rappelé le souvenir de cette amitié. Si le récit est bel et bien construit de manière rigoureuse, il n'en demeure pas moins qu'il est marqué par des effets déceptifs et des retours qui lui impriment des relances imprévues. Alors que le récit est dédié au personnage éponyme, il se clôt sur le retour inopiné du souvenir de Johannes Naegeli, qui remémore au narrateur l'ensemble de cette rencontre. En dépit d'une structure en apparence circulaire, le récit s'ouvre en fait à d'autres personnages ainsi qu'à des époques situées au-delà du temps de la rencontre même.

Le deuxième récit reprend une structure générale analogue, fondée sur le renvoi de la fin du texte à la première image, tout en lui imprimant un nouveau sens. En effet, le lecteur comprend au terme de l'histoire qu'en choisissant de se suicider en se couchant sur les rails, Paul Bereyter a accompli une destinée, lui qui nourrissait depuis sa plus tendre enfance une passion pour les trains. À cette époque, son oncle aurait commenté ce penchant en disant à l'enfant qu'il

---

5 *Les Émigrants*, p. 32. « So also kehren sie wieder, die Toten » (p. 36).

« finirait au train ». Cette phrase s'entend désormais comme un *fatum* qui aurait prescrit la fin de Paul Breyter, dont la vie avait été frappée de plein fouet par la déportation.

Le récit commence par relater les circonstances qui ont mené le narrateur à se pencher sur la vie de son instituteur. Il en vient ainsi à faire le récit de sa propre enfance, en évoquant l'enseignement de Paul Breyter et ses singularités. Au terme de cette partie, le narrateur retrace sa rencontre avec l'amie de l'ancien instituteur, Lucy Landau. C'est par elle qu'il apprend – et rapporte – les étapes de sa vie. L'histoire se termine sur des propos qu'elle a directement tenus, sans que le narrateur commente ces paroles. En laissant s'exprimer en dernière instance une autre voix que celle du narrateur, Sebald laisse son récit structurellement ouvert.

Le troisième récit, bien plus étoffé, se clôt sur une longue restitution de l'agenda du grand-oncle du narrateur, Ambros Adelwarth, qui laisse le texte en suspens (*E*, 186/215). La rupture est d'ailleurs soulignée par le saut d'une ligne. Auparavant, cette même séparation typographique n'avait été employée qu'à une reprise, afin d'établir une limite entre une première partie, consacrée aux recherches que le narrateur mène auprès de ses parents aux États-Unis, et un deuxième temps où le narrateur entreprend seul, en 1991, un voyage à Deauville sur les traces de son grand-oncle. La narration est donc scindée en fonction des perspectives adoptées. Dans les précédents récits, bien plus brefs, Sebald n'avait pas eu recours à ce procédé de séparation typographique. Elle permet ici la mise en évidence de trois temps. Tout d'abord, le narrateur mêle à sa voix celle de sa famille, en plusieurs étapes. Son voyage le conduit, sur les indications de sa tante, jusqu'au psychiatre qui a suivi Ambros Adelwarth à la fin de sa vie, à Ithaca. Il tente dans ce premier temps de se construire une image d'un homme qu'il a à peine connu. Puis il place ses pas dans ceux du grand-oncle, en suivant l'un de ses voyages. Enfin, il lui laisse la parole par l'intermédiaire de son agenda, dont viennent les ultimes propos du texte. Chacune des séquences évoquées comporte plusieurs moments, si bien que le récit progresse par le développement des aspects que revêt cette rencontre *a posteriori* avec le grand-oncle, et non en vertu d'une architecture générale close sur elle-même. Signe que la rencontre a bien eu lieu, la voix du narrateur cède la place à celle d'Ambros Adelwarth.

« Max Aurach », le plus long des quatre récits, présente un principe de disposition analogue. Dans un premier temps, le narrateur évoque son départ pour Manchester. En retraçant les traits saillants de sa vie lors de ce premier séjour anglais, il en vient à raconter sa rencontre avec le peintre, et à donner, en agaçant des souvenirs de conversation, une première approche de sa vie et de ses difficultés d'artiste. Le deuxième temps s'ouvre, lui aussi, sur l'évocation

de la vie du narrateur, et indique comment ce dernier, bien qu'il fût de retour en Angleterre dès 1970, n'a plus entretenu de relation avec le peintre entre son départ de Manchester en 1969 et sa visite d'une exposition londonienne en 1989. En lisant une biographie succincte donnée par une revue, il décide de reprendre contact avec son ancien ami. C'est au cours de cette rencontre de trois jours que le narrateur comprend enfin le véritable parcours de Max Aurach, sauvé pendant son enfance de la persécution nazie, alors que ses parents n'ont pas pu le rejoindre en Angleterre. Seule trace tangible de leur existence, les carnets de sa mère sont encore en sa possession, et il décide de les confier au narrateur au terme de cette séquence. Le troisième moment du récit consiste à restituer une partie des carnets, si bien que la voix de la mère donne le ton, et plonge le lecteur dans la vie de la communauté juive allemande du début du xx<sup>e</sup> siècle. Enfin, la dernière séquence nous montre le narrateur parti sur les traces de cette communauté. Il se rend ainsi en 1991 à Kissingen et Steinach. Le texte se clôt sur l'évocation de la difficulté avec laquelle le narrateur a tenté de coucher par écrit ce récit pendant l'hiver 1990-1991. Pourtant, c'est l'annonce de l'hospitalisation de Max Aurach et la visite qu'il lui rend qui achèvent le récit, par une comparaison entre Manchester et Lodz et l'évocation de trois jeunes femmes, appelées paradoxalement du nom des trois Parques, photographiées dans le ghetto. À la différence de « Ambros Adelwarth », la séparation entre les séquences combine le principe du changement de voix et celui de la césure temporelle. Mais comme dans le cas précédent, la fin du texte s'ouvre sur le champ de l'histoire, dans la mesure où la comparaison ultime nous plonge dans la période du nazisme, tandis que l'agenda du grand-oncle relatait son voyage de 1913. Alors que la mort de Max Aurach semble imminente, elle n'est pas directement annoncée, et c'est ainsi qu'un effet de clôture évident est contourné dans l'économie générale du récit au profit d'une ouverture, conclusion pour laquelle Sebald manifeste une nette prédilection.

Si les deux derniers récits se distinguent formellement des deux premiers par leur longueur et par l'absence d'image liminaire, leur construction évite néanmoins au même titre tout effet de clôture. Les variations de voix, ainsi que la mise en place de structures qui relèvent de l'inachèvement, suggèrent au lecteur de venir parachever par sa propre mémoire ces élaborations déceptives.

Avec *Les Anneaux de Saturne*, Sebald abandonne la composition en quatre temps en proposant le récit continu d'un « pèlerinage anglais », comme l'indique le sous-titre. Contrairement aux ouvrages précédents, *Les Anneaux de Saturne* sont divisés en chapitres et présentent une table des matières analytique. La notion de structure est ainsi inscrite au cœur du texte puisque le lecteur peut s'orienter et retrouver un passage en fonction de l'organisation thématique

exposée dans la table. C'est du moins l'impression qui prévaut lors d'un premier examen, car une étude approfondie des indications fournies par la table révèle un fonctionnement plus complexe. Loin de présenter un résumé du parcours proposé, elle met en valeur certains points selon une logique qui ne relève pas de la synthèse, mais bien plutôt d'une lecture singulière du texte. Les éléments évoqués sont loin d'être tous en relation avec la promenade proprement dite. Ils ne soulignent pas les étapes géographiques, les stations du voyage, pas plus qu'un découpage temporel en journées. Tout comme le texte, qui fait la part belle à des développements en association avec le voyage dont l'ampleur excède souvent largement la relation de l'étape effectuée, la table des matières ne consacre qu'un nombre minime d'entrées au trajet en lui-même. De plus, celles-ci se situent sur un plan strictement homogène aux autres descriptions, si bien qu'il est impossible de les distinguer les unes des autres et d'établir une hiérarchie narrative<sup>6</sup>. En mettant sur un pied d'égalité ces deux sphères, la table des matières souligne leur homogénéité radicale. Loin de former deux entités distinctes, le trajet et les associations du narrateur sont intrinsèquement mêlés et leur présence est tout autant concrète. Aussi la lecture de la table des matières ne livre-t-elle pas d'information synthétique sur le texte, mais bien plutôt des éclats. En cela, elle rend bien compte de l'essence de l'ouvrage qui, de proche en proche, étend son territoire bien au-delà du Suffolk.

Le récit proprement dit est divisé en dix chapitres, dont le premier et le dernier forment un cadre. Le premier relate les conditions dans lesquelles cette relation de voyage a été entamée, et précède le récit du « pèlerinage à pied ». De manière proprement symétrique, le dernier chapitre se clôt en évoquant l'achèvement de la rédaction. Les tournures par lesquelles le narrateur fait état de ces deux étapes de la rédaction se font littéralement écho :

6 Ainsi peut-on lire en guise de description de la troisième partie : « Pêcheurs sur la grève – Contribution à l'histoire naturelle du hareng – George Wyndham Le Strange – Un grand troupeau de porcs – La réduplication de l'homme – Orbis tertius » (p. 349). [« Strandfischer – Zur Naturgeschichte des Herings – George Wyndham Le Strange – Eine große Herde Säue – Die Verdoppelung des Menschen – Orbis Tertius » (p. 5)], où le premier terme renvoie aux pêcheurs que le narrateur aperçoit lors de sa promenade, le deuxième au long développement qu'il consacre au hareng et aux diverses utilisations que l'homme en a eues, le troisième à un responsable de l'armée anglaise, excentrique à la fin de sa vie, qui a vécu près du lieu où se trouve le narrateur et a participé à la libération du camp de Bergen-Belsen, le quatrième à une référence biblique, le cinquième à une scène d'accouplement à laquelle le narrateur assiste du haut d'une falaise, et qui produit un profond malaise en lui, et le cinquième à la nouvelle borgesienne « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ». Par sa nature lapidaire, l'énumération que propose la table des matières fait l'effet d'un cabinet de curiosités où se côtoient les objets les plus divers. Les transitions qui les lient sont passées sous silence, en raison de leur contingence même.

*Aujourd'hui, comme je commence à mettre mes notes au propre, plus d'un an après ma sortie de l'hôpital, je ne peux m'empêcher de penser qu'à l'époque, quand je regardais du huitième étage la ville qui sombrait dans le crépuscule, dans sa maison étroite de Portersfield, Michael Parkinson était encore en vie<sup>7</sup>.*

*Aujourd'hui, alors que je termine de rédiger ces notes, nous sommes le 13 avril 1995. [...] ce que nous ne savions pas encore tôt le matin, le 13 avril 1995, Jeudi Saint, est aussi le jour où le père de Clara, peu après son admission à l'hôpital de Coburg, a quitté cette vie<sup>8</sup>.*

158

Non seulement les deux passages cités entrent en résonance par l'emploi de tournures largement similaires, mais ils se répondent selon le calendrier chrétien, puisque le texte s'ouvre sur le Vendredi Saint et se clôt le Jeudi Saint<sup>9</sup>, alors que la durée du « pèlerinage » dans le Suffolk est d'une semaine. En outre, le début de la mise au net, tout comme son achèvement, sont liés à la mort. Alors que le narrateur commence à écrire au propre le récit, un de ses collègues est encore en vie, et sa mort, rétrospectivement imminente, est inscrite de façon littéralement prophétique par le récit-cadre. Une telle ouverture situe ainsi la vie dans la perspective de sa disparition. Au terme du livre, le point final de l'écriture coïncide avec la fin d'une autre vie, celle du beau-père. Le récit, qui traite largement de la destruction à l'œuvre dans le monde, comme en témoigne l'énumération des événements qui se sont produits un 13 avril, s'inscrit, par le cours même de son déploiement, dans un processus de mort. Et pourtant, le parcours qu'il dessine dans le comté du Suffolk, ainsi que dans un espace culturel et émotif, laisse une trace que l'écriture transmet aux lecteurs. De ce fait, elle lui survit. Si la destruction ne saurait être suspendue, des traces peuvent subsister, être transmises, non dans un geste de résistance au processus de délitement, mais par l'acceptation du fait que cet acte lui-même est soumis au devenir général du monde. C'est bien le sens que confère cette inscription aussi insistante de la mort aux abords de l'écriture.

Le récit-cadre replace la relation de voyage dans le contexte de son élaboration, et brise ainsi toute illusion d'immédiateté entre le circuit effectué à pied et son

7 *Les Anneaux de Saturne* (je traduis et je souligne). « Heute, wo ich meine Notizen anfangen zu schreiben, mehr als ein Jahr nach der Entlassung aus dem Spital, kommt mir zwangsläufig der Gedanke, daß damals, als ich vom achten Stockwerk aus hinabschaute auf die in der Dämmerung versinkende Stadt, in seinem schmalen Haus in der Portersfield Road Michael Parkinson noch am Leben gewesen ist [...] » (p. 14).

8 *Ibid.*, p. 345-346 (je traduis et je souligne). « Heute, da ich meine Aufzeichnungen zum Abschluß bringe, schreibt man den 13. April 1995. [...] wie wir am morgen früh noch nicht wußten, ist Gründonnerstag, der 13. April 1995 auch der Tag, an dem Claras Vater, kurz nach seiner Einlieferung in das Coburger Spital, aus dem Leben geholt wurde » (p. 349).

9 Voir Claudia Albes, « Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, n° 46, 2002, p. 279-305, réf. p. 292.

récit, d'autant que les conditions de rédaction sont placées sous le signe de la maladie et de la mort. Le narrateur envisage d'écrire *Les Anneaux de Saturne* lors d'un séjour dans un hôpital, exactement un an après le début du voyage. Alors qu'il avait entrepris ce long trajet à pied en vue de se libérer d'un sentiment de vide intérieur consécutif à un travail prenant, il est victime d'une paralysie quasi complète un an après, et cette immobilisation pathologique est le point de départ de l'écriture, qui permet de tracer sur le papier le déplacement effectué dans l'espace.

Entre les chapitres I et X, *Les Anneaux de Saturne* présentent la relation d'un voyage principalement pédestre dans le Suffolk. Le trajet choisi par le narrateur forme une boucle dont le point de départ est Norwich, dans le Norfolk. Le narrateur en part par le train pour y revenir en voiture, après avoir été retrouvé par Clara. La marche forme ainsi une parenthèse entre des trajets motorisés. De manière mimétique, le récit de la marche proprement dite est encadré par la relation des circonstances de sa rédaction, de l'événement déclencheur à la conclusion. La structure générale de l'œuvre reproduit par conséquent au plan structurel l'épisode relaté, de sorte que l'organisation générale du texte procède de la symétrie spéculaire. Cette réduplication d'un schéma à cadre soulève la question de savoir si l'ensemble du texte est construit d'après ce modèle spéculaire.

Dès la lecture de la table des matières, le lecteur sait que l'œuvre du médecin anglais du XVII<sup>e</sup> siècle Thomas Browne joue un rôle capital dans *Les Anneaux de Saturne* : son nom y est indiqué dans les résumés de la première et de la dernière partie : « Errances du crâne de Thomas Browne » et « Le Musaeum Clausum de Thomas Browne » (AS, 349/5 et 351/8). Le renvoi explicite conforte le sentiment d'écho persistant entre ces deux chapitres. Mais les deux passages ne se contentent pas de présenter un thème commun sous la forme du recours à une même référence littéraire. Une lecture attentive montre en effet que les sous-titres qui leur sont attribués dans la table des matières renvoient à un rapport de contenant à contenu entre le crâne et le Musaeum Clausum. Ainsi le crâne de Thomas Browne, dont la trajectoire singulière est longuement retracée par Sebald dans la première partie du texte, a-t-il été à une époque exposé dans le musée du Norfolk & Norwich Hospital aux côtés des bocaux de formol qui emplissaient de tels « cabinets des horreurs » (AS, 20-21/19/20). Or, comme le développe longuement le début de la dernière partie, le médecin anglais a écrit le catalogue d'un « Musaeum Clausum ou Bibliotheca Abscondita », dans lequel il énumère des ouvrages, des dessins et des objets dont il serait le propriétaire. Parmi ces objets qui n'existent que par leur description, Sebald reprend notamment la pierre précieuse qui provient de la tête d'un vautour ainsi que la croix sculptée dans l'os crânien d'une grenouille (AS, 319/324).

Dans son cabinet de curiosités imaginaire, Browne conserve des crânes ; ironie du sort, son propre crâne sera bien plus tard conservé un temps dans un musée ou cabinet des horreurs. Le rapport qu'entretiennent ces deux passages peut se résumer de la manière suivante : dans le premier chapitre, le narrateur présente les pérégrinations involontaires du crâne de Thomas Browne, qui séjourne un temps dans un musée, forme plus récente du cabinet de curiosité. Le dernier chapitre reproduit le cabinet de curiosités imaginaire de Thomas Browne (et qui n'existe à ce titre que dans son crâne), où sont collectés précisément aussi des crânes. Le contenant du musée imaginaire devient lui-même pièce de ce musée, selon une inversion du rapport entre le contenant et le contenu. Une telle inversion peut être lue comme le fruit d'un passage au travers du miroir : le reflet ne présente-t-il pas l'objet inversé ? L'ordre par lequel ces deux états sont présentés vient en outre corroborer cette hypothèse, puisque le texte présente la mutation de nature métonymique à l'inverse de l'ordre chronologique, en commençant par l'évocation du sort réservé au crâne de Thomas Browne jusqu'à nos jours, pour conclure sur les fruits que son imagination a produits au XVII<sup>e</sup> siècle.

Outre le rapprochement thématique, la corrélation entre le premier et le dernier chapitre grâce à la référence à Thomas Browne est renforcée par la réécriture, dans les deux cas, de longues énumérations chères au médecin anglais. Ainsi la liste qui reprend une partie des objets cités par Thomas Browne dans la dernière partie des *Anneaux de Saturne* fait-elle écho à l'énumération de quelques-uns des animaux mentionnés par Browne dans *Pseudodoxia Epidemica* (AS, 34/34). Une autre similitude stylistique se retrouve dans l'emploi de citations attribuées à Thomas Browne en conclusion de ces chapitres, de sorte que le narrateur lui cède dans les deux cas la parole. À l'emploi topique de la référence s'ajoute la parenté thématique de ces citations, qui renvoient toutes deux à la mort et à la soie, points nodaux du récit :

Cela étant, le petit lambeau de soie pourpre contenu, ainsi qu'il nous l'apprend, dans l'urne de Patrocle, que peut-il bien signifier<sup>10</sup> ?

Et Thomas Browne, qui devait avoir eu, en tant que fils d'un marchand de soie, un œil pour ce genre de choses, note dans un passage que je n'arrive pas à retrouver de son traité intitulé *Pseudodoxia Epidemica*, qu'il était d'usage de son temps, en Hollande, dans la maison d'un défunt, de recouvrir de crêpe de soie noire tous les miroirs et tableaux représentant des paysages, des hommes ou des fruits de la terre, afin que l'âme s'échappant du corps ne soit déroutée,

<sup>10</sup> *Les Anneaux de Saturne*, p. 39. « Das purpurfarbene Fetzchen Seide aus der Urne des Patroklos, von dem er [= Thomas Browne] berichtet, was also bedeutet es wohl? » (p. 39).



lors de son ultime voyage, ni par la vue de sa propre image ni par celle de sa patrie à jamais perdue<sup>11</sup>.

L'écho visible dans la disposition de ces références, redoublé par un renvoi thématique, est tel que la dernière citation peut être lue comme une réponse à la première. La fonction de la soie au moment de la mort serait alors de voiler les images de la réalité afin de ne pas détourner les morts de leur dernier voyage. Ultime développement du fil textuel, ce point en est le véritable parachèvement : la soie est produite par l'étouffement du cocon qui aurait donné naissance à un papillon, son imago. Placée au terme du récit, une telle réponse à l'interrogation formulée en conclusion du premier chapitre produit un effet de clôture marqué, alors que le narrateur cède en dernière instance la parole à un tiers.

Pourtant, cette ultime référence est fautive. La réponse à la toute première apparition de Thomas Browne dans *Les Anneaux de Saturne* est donc en réalité une erreur. À l'inverse, à l'orée des longs développements que le narrateur lui consacre dans le premier chapitre, la parole du médecin anglais a déjà retenti sans que l'auteur véritable soit dévoilé. Le lecteur apprend la mort d'un collègue du narrateur, Michael Parkinson : « De l'enquête, il résulta *that he had died of unknown causes*, une conclusion à laquelle j'ajoutai pour moi-même : *in the dark and deep part of the night*<sup>12</sup>. » Le commentaire du narrateur produit un effet étrange, dû notamment à l'emploi de l'anglais, d'autant qu'il forme un contraste frappant avec le vocabulaire administratif aussi protocolaire qu'il est vide de toute substance. En réalité, les mots du narrateur sont ceux de Thomas Browne, légèrement altérés. Ils figurent dans la *Lettre à un ami*. Dans ce texte, le médecin anglais s'adresse à un proche qui a lui-même subi la perte de son meilleur ami, et écrit ces mots : « However, certain it is he died in the dead and deep part of the Night [...] ». Sebald possédait deux éditions de ce texte, et avait sciemment relevé cette phrase dans les deux cas, par deux traits en marge dans le volume de 1927, par un simple trait dans celui de 1928<sup>13</sup>. Dans son récit, le narrateur se dit l'auteur de cette phrase de Thomas Browne, qu'il altère en remplaçant

11 *Ibid.*, p. 347. « Und Thomas Browne, der als Sohn eines Seidenhändlers dafür ein Auge gehabt haben mochte, vermerkt an irgendeiner, von mir nicht mehr auffindbaren Stelle seiner Schrift *Pseudodoxia Epidemica*, in Holland sei es zu seiner Zeit Sitte gewesen, im Haus eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder, auf denen Landschaften, Menschen oder die Früchte der Felder zu sehen waren, mit seidenem Trauerflor zu verhängen, damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde, sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat » (p. 350).

12 *Ibid.*, p. 17. « Die gerichtliche Untersuchung ergab *that he had died of unknown causes*, ein Urteil, dem ich für mich selber hinzusetzte: *in the dark and deep part of the night* » (p. 15).

13 Thomas Browne, *The Works of Sir Thomas Browne*, op. cit., p. 373 et *Religio Medici and other writings of Sie Thomas Browne*, London/Toronto, Everyman's Library, 1928, p. 152.

l'adjectif « dead » par « dark ». Cette première citation, véritable mais non attribuée, forme ainsi l'exact pendant de la citation fautive, mais attribuée, par laquelle *Les Anneaux de Saturne* prend fin. Dans cette construction symétrique, l'écrivain anglais est là où il n'est pas mentionné, et est absent lorsqu'il est évoqué.

L'étude des chapitres extérieurs du texte, qui présentent le récit-cadre, révèle ainsi de multiples effets d'écriture en miroir fondés sur l'emploi répété de la référence à Thomas Browne. Disposés de part et d'autre du livre, ils présentent des traits communs à plusieurs égards : un double objet thématique repris selon une mutation métonymique – le crâne et le cabinet de curiosité –, des procédés stylistiques – l'énumération, la disposition et l'inversion des attributions –, ainsi qu'un procédé typographique, dans la mesure où ces deux chapitres présentent des fac-similés des œuvres de Thomas Browne (*AS*, 2/31 et 319/321).

162

Outre ces références longues à Thomas Browne, son œuvre est citée, de manière moins circonstanciée, par trois fois dans le texte. À la fin de la troisième partie, c'est au terme de la longue citation de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », la nouvelle de Borges, que *Urn Burial* est évoqué, en raison de sa présence dans le texte argentin lui-même : la nouvelle s'achève sur l'annonce par le narrateur de son intention de se retirer afin de se consacrer à la traduction des œuvres de Thomas Browne. Dans la première partie, Sebald avait mis les deux auteurs en parallèle en comparant la partie de *Pseudodoxia Epidemica* consacrée à la description d'animaux pour partie imaginaires et pour partie réels au *Livre des êtres imaginaires* de Borges. Dans la troisième partie en revanche, le lien entre les deux auteurs est établi de façon interne par le plus tardif des deux, ce qui indique que cette proximité, loin d'être fortuite, est nourrie par la connaissance très précise que Borges avait de l'œuvre de Browne. La troisième partie des *Anneaux de Saturne* se clôt sur la référence à Thomas Browne, à l'instar de la première et de la dernière.

Les deux autres références à Thomas Browne sont des citations isolées dans les parties IV et VI. Si les phrases attribuées sont bien de Thomas Browne, elles ne figurent pourtant pas dans les livres indiqués. « The huntsmen are up in America, and they are already past their first sleep in Persia » se trouve dans *The Garden of Cyrus* et non dans *Urn Burial*, tandis qu'à l'inverse « the night of time far surpasseth the day and who knows when was the Aequinox » est tiré de *Urn Burial* et non de *The Garden of Cyrus*. De telles erreurs d'attribution peuvent être lues comme la résultante de la capacité de mise en relation qui caractérise l'esprit de Thomas Browne : il reformule des idées similaires dans différents ouvrages. Chaque partie est en lien avec le tout de son œuvre. Pour le médecin anglais, les points de contact entre objets se multiplient à l'infini. La figure du quinconce, reproduite par Sebald, en est la manifestation spatiale (*AS*, 32/31).

Selon Thomas Browne, cette structure est repérable dans la plupart des objets, chez la plupart des êtres, et elle permet de mettre en évidence un principe organisateur dans la nature. Notons ici que le quinconce établit des relations par contiguïté spatiale entre les points, mais également par symétrie. Précisément, l'erreur d'attribution des citations par Sebald est symétrique, puisque chaque citation provient du texte considéré à tort comme la source de l'autre. Par cette correspondance, les deux parties concernées sont implicitement mises en contact, tout comme la première et la dernière partie étaient rapprochées par des analogies structurelles et thématiques. Se dessine ainsi une structure spéculaire autour des références à Thomas Browne : le dernier chapitre répond au premier, et le sixième au quatrième. Si l'on prend en compte l'apparition dans le deuxième chapitre de Francis Browne, que Frederick Farrar a connu dans son école de cadets, ainsi que celle de William Browne, ami de FitzGerald, au chapitre VIII, comme des échos qui rappellent à l'oreille du lecteur la présence brownienne dans le récit, la structure spéculaire du récit se voit renforcée. La disposition des échos browniens pourrait alors être schématisée de la manière suivante :



**Schéma II. Disposition spéculaire de la référence à Thomas Browne  
dans *Les Anneaux de Saturne***

où chaque niveau correspond à un type de relation à Thomas Browne : à son œuvre dans les chapitres extérieurs, puis à son nom sur le mode allusif (chapitres II et VIII), enfin à des citations interverties (chapitres IV et VI). La référence médiatisée par le texte borgesien, dans le troisième chapitre, réactive quant à elle pour une part le rôle conclusif, définitif en un sens, de Thomas Browne dans ce texte, en se situant au terme du chapitre, comme dans les parties cadres. Elle annonce également la reprise développée de la question de la traduction au chapitre VII par l'entremise de la visite rendue par le narrateur à son ami traducteur, Michael Hamburger. De surcroît, elle renforce la parenté annoncée au premier chapitre entre les œuvres borgesienne et brownienne. La référence du troisième chapitre joue ainsi un rôle de relance dans le texte, et ne peut être assimilée au sens strict à un élément de la structure spéculaire, à moins de considérer la traduction comme un lien suffisant.

La structure en miroir ainsi mise en évidence touche alors l'ensemble du texte de Sebald et éclaire un nouveau type de dynamique dans le texte. Or cette

aptitude à mettre en relation des éléments éloignés selon diverses modalités est caractéristique de la pensée de la Renaissance. Dans *Les Mots et les choses*, Michel Foucault définit les quatre similitudes qui sous-tendent cette pensée. La *convenientia* repose sur le voisinage des lieux et décrit une forme de similitude fondée sur des rapports de contiguïté. L'*aemulatio* « joue dans la distance », sur le modèle du reflet et du miroir : « par elle les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse ». L'analogie superpose les deux termes précédents, ce qui lui permet d'établir un nombre indéfini de parentés, rapportées à l'homme, point central de ce monde. La sympathie enfin « joue à l'état libre dans les profondeurs du monde », « est principe de mobilité », attirant les choses les unes vers les autres. La relation introduite par l'itération de la référence à Thomas Browne ressortit donc à l'*aemulatio*, ce rapport en miroir qui établit des points de contact entre des objets éloignés. Michel Foucault caractérise le rapport au monde du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle de la façon suivante :

164

Il n'y a pas de différence entre ces marques visibles que Dieu a déposées sur la surface de la terre, pour nous en faire connaître les secrets intérieurs, et les mots lisibles que l'Écriture, ou les sages de l'Antiquité, qui ont été éclairés par une divine lumière, ont déposés en ces livres que la tradition a sauvés. Le rapport aux textes est de même nature que le rapport aux choses ; ici et là, ce sont des signes qu'on relève. [...] La vérité de toutes ces marques – qu'elles traversent la nature, ou qu'elles s'alignent sur les parchemins et dans les bibliothèques – est partout la même : aussi archaïque que l'institution de Dieu<sup>14</sup>.

Quoi d'étonnant dès lors à ce que Sebald cite un extrait tout à fait convergent de *Religio Medici*, mais sans en indiquer la source ? « Nous ne percevons que des lumières isolées dans l'abîme de l'ignorance, dans l'édifice du monde agité d'ombres profondes. [...] C'est pourquoi nous ne pouvons écrire notre philosophie qu'en lettres minuscules, avec les abréviations et les sténogrammes de la nature éphémère où repose le reflet de l'éternité<sup>15</sup>. » Les textes de Thomas

14 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 48-49.

15 *Les Anneaux de Saturne* (je traduis). « Was wir wahrnehmen, sind nur vereinzelte Lichter im Abgrund des Unwissens, in dem von tiefen Schatten durchwogten Gebäude der Welt. [...] Darum dürfen wir unsere Philosophie bloß in kleinen Buchstaben schreiben, in den Kürzeln und Stenogrammen der vergänglichen Natur, auf denen allein der Abglanz der Ewigkeit liegt » (p. 30). Voir Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, I, section XII dans *Religio Medici and other works*, éd. L.C. Martin, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 12 : « [...] Beware of Philosophy, is a precept not to be received in too large a sense; for in this masse of nature there is a set of things that carry in their front, though not in capitall letters, yet in stenography, and short Characters, something if Divinitie, which to wiser reasons serve as Luminaries in the abysses of knowledge, and to judicious beliefs [...]. » [« Consacrer son attention à la philosophie est un précepte qui ne doit pas être entendu en un sens trop large, car dans l'étendue de la nature, une série d'objets portent, bien que ce ne soit pas en lettres

Browne sont orientés dans la perspective d'une transcendance, comme en témoigne par exemple le titre même de l'ouvrage *Religio Medici*, « la religion du médecin », largement cité dans la première partie des *Anneaux de Saturne*. Néanmoins, si l'homogénéité entre le rapport aux textes et le rapport aux choses y est bel et bien présente, Sebald évite soigneusement de citer les passages de l'œuvre de Thomas Browne où sa vision du monde s'inscrit dans la perspective de Dieu.

En raison du nombre pair de chapitres, il est impossible de considérer un chapitre comme le plan du miroir servant d'interface entre l'objet et son reflet<sup>16</sup>. L'ordre du monde recherché par la Renaissance est troublé dans l'ouvrage de Sebald. Si ce dernier convoque l'un de ses penseurs, Thomas Browne, il serait abusif d'en conclure à une reprise non altérée de ce modèle de pensée. Le principe de mise en relation par *aemulatio* est donc repris par Sebald et détourné dans le même temps de sa perspective initiale de façon à placer le vide au cœur de l'œuvre. Il y a effet de miroir, mais le miroir a disparu. Le centre a fait place au vide, inscrit dans la structure même de l'œuvre, qui traduit ainsi l'effacement thématique de la transcendance. Rappelons ici que la dernière phrase des *Anneaux de Saturne* précise que le narrateur ne retrouve plus dans *Pseudodoxia Epidemica* le passage qu'il rapporte – et qui ne s'y trouve effectivement pas. Tout en laissant penser que le narrateur a entièrement fait sienne la pensée de Thomas Browne, ce passage produit un faux et donne un tour résolument déceptif à la fin du livre. Le principe même de l'érudition, ainsi que le principe d'autorité, tous deux hérités de la Renaissance, qui a nourri *Les Anneaux de Saturne*, se voient congédiés à la fin du texte, confronté à l'infinité de la tâche. Un tel aveu d'ignorance n'est pas fortuit. Le fonctionnement spéculaire inscrit un principe de clôture complète dans le texte : à tout point de l'objet correspond un point du reflet, sans excédent possible. Mais si l'origine d'une phrase est ignorée, alors son objet de départ a disparu. Et l'inexistence de la source porte à son comble ce raisonnement : le texte cité est en réalité créé, le miroir a produit un nouvel objet au lieu d'un reflet. Aussi le fonctionnement spéculaire altéré, dépourvu de centre, conduit-il à une ouverture, et non à un effet de clôture du texte. Les

---

capitales, mais en sténogrammes et en lettres minuscules, quelque chose de la divinité qui, pour de sages raisons, servent de lumières isolées dans l'abîme du savoir, afin de parvenir à des opinions justes, comme des échelles [...]» (Je traduis). En comparant terme à terme la citation de Thomas Browne et la version que Sebald en propose, on constate que la divinité est remplacée par l'éternité. Cette modification confirme l'hypothèse d'une altération délibérée par Sebald de la perspective religieuse qui anime l'ouvrage du médecin anglais.

<sup>16</sup> Voir également Claudia Albes, « Die Erkundung der Leere », art. cit., p. 289. L'auteur remarque de manière très pertinente que le récit s'éloigne le plus du Suffolk dans les chapitres centraux V et VI, de sorte que le centre est renvoyé à la périphérie.

propos que Sebald a tenus à l'occasion d'un entretien télévisé corroborent une telle hypothèse :

Zeeman : [...] c'est comme s'il [= le livre] adoptait le mouvement concentrique des anneaux de Saturne. C'est l'idée, bien sûr, mais c'est aussi comme s'il y avait un mouvement en spirale.

Sebald : Oui, vers le bas.

Zeeman : Vers le bas et vers une sorte de centre.

Sebald : Oui, c'est vrai. Il y a en quelque sorte un enroulement en spirale, et je pense que dans la plupart de mes textes, au moins tangentiellement, il devient manifeste que ce centre obscur derrière, c'est le passé allemand, entre 1925 et 1950, la période d'où je suis issu<sup>17</sup>.

166

*Les Anneaux de Saturne* présentent une boucle spatiale inachevée, puisque le récit du voyage prend fin au moment où le narrateur attend qu'on vienne le chercher pour le conduire à son point de départ, et le texte recourt pour ce faire à une structure spéculaire brisée qui instille une dynamique à l'ensemble. Loin de s'appuyer uniquement sur des aspects narratifs, elle se fonde sur des échos entre des détails du récit. Cette particularité s'explique par la nature foisonnante du livre, dont témoigne parfaitement la table des matières. Le propos n'est pas ordonné selon un principe argumentatif, qui informerait les parties du discours. Il ne suit pas davantage un ordre chronologique véritable, dans la mesure où le déroulement de la promenade est sans cesse suspendu par des développements qui évoquent le passé d'un lieu, d'un personnage, et mènent ainsi de proche en proche aux contrées et aux époques les plus lointaines. Plutôt que des digressions, ces passages constituent le cœur du texte au même titre que le récit du trajet proprement dit. Fondé sur un déplacement topique, le récit procède par contiguïté pour atteindre les différents pans de l'univers contenu dans l'ouvrage. Les principes qui permettent d'ordinaire la mise en évidence d'une structure se révèlent pauvres en enseignements, puisqu'ils sont uniquement à même de montrer la séparation entre récit de l'écriture et récit de la promenade. Quant aux éléments qui relèvent d'une structure spéculaire brisée, ils sont de l'ordre du détail, et ne rendent compte que d'une infime partie du propos. À ce titre, ils ne procèdent pas véritablement du champ structurel. Il semble donc plus judicieux d'évoquer un effet de structure plutôt qu'une structure proprement dite, qui devrait rendre compte des traits essentiels de l'ouvrage. Alors que par sa division en chapitres, cet ouvrage semble avoir la

17 W.G. Sebald et Gordon Turner, « Introduction and Transcript of an Interview Given by Max Sebald », dans S. Denham et M.R. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 21-29, cit. p. 27 (je traduis).

structure la plus affirmée, son étude révèle les limites d'application de cette notion. Les éléments qui constituent la topique spéculaire s'insèrent à leur tour dans des réseaux, dont certains ont été évoqués : sémantique pour la traduction, typographique pour la reproduction de fac-similés, et qui entrent à leur tour, par contiguïté, en interaction avec d'autres éléments récurrents.

À l'extrême opposé, *Austerlitz* ne propose aucune division en chapitres, ni même de paragraphes. Seuls quatre astérisques divisent ce long texte en cinq unités, de longueur inégale. Hormis ces divisions, des images interrompent le flux textuel. Le lecteur ne dispose donc pas de points de repère, de plages de suspens inscrites structurellement dans le texte. Il doit poursuivre sa route, ou décider par lui-même du moment où interrompre sa lecture.

Le récit se présente sous la forme d'une série de rencontres entre le narrateur et le protagoniste, Jacques Austerlitz. Treize d'entre elles sont rapportées de manière circonstanciée, tandis que d'autres sont évoquées allusivement. Mais l'entrelacs des récits enchâssés, dont témoigne la reprise des propositions incises, est tel que ces rencontres se distinguent malaisément, prises qu'elles sont dans le déroulement non chronologique de la biographie d'Austerlitz. Les méandres de cette vie en reconstitution entremêlent tout autant les fils narratifs, si bien que la structure du récit réside dans cet enchevêtrement, et non dans son dénouement. La suite des rencontres entre Austerlitz et le narrateur obéit ainsi à un cours chronologique. Ce dernier entame la relation de ses souvenirs par la première rencontre, qui a lieu à Anvers en 1967, pour les clore avec la dernière rencontre en date, ou plus exactement par son retour à Anvers après cette ultime discussion, trente ans plus tard. Aussi la forme générale de ce récit est-elle celle d'un parcours chronologiquement linéaire de trente ans, qui correspond à une boucle géographique. Les rencontres de la première section ont lieu aux Pays-Bas ou en Belgique, puis la deuxième et la troisième section se déroulent en Angleterre, enfin les deux dernières ont lieu à Paris, et le narrateur retourne au terme du récit, seul, sur les lieux de la première rencontre.

Tableau VII. Chronologie des rencontres entre le narrateur et Jacques Austerlitz

Épisode	Page	Lieu	Date
Prologue	9 (5)	Anvers	1967 (réf. p. 37/40)
Rencontre 1	13 (10)	Anvers gare	1967 (réf. p. 37/40)
Rencontre 2	20 (19)	Anvers Schelde	le lendemain (1967)
Narrateur	27 (28)	visite Breendonk	un jour après (1967)
Rencontre 3	37 (40)	Lüttich, café des espérances	quelques jours après (1967)
Rencontre 4	38 (42)	Bruxelles Galgenberg	plusieurs mois après

Épisode	Page	Lieu	Date
Rencontre 5	40 (45)	Terneuzen (Schelde)	après-midi de novembre
Rencontre 6	41 (45)	Zeebrugge	avent
Rencontre 7	42 (47)	Londres institut	après-midi, avant fin 1975
Narrateur	44 (49)	raconte son retour en All.	fin 1975
Rencontre 8	45 (50)	Londres	déc-96
a : prologue	45 (50)	raison du voyage à Londres	décembre 1996]
b : rencontre	50 (58)	bar du Great Eastern Hotel	décembre 1996]
Rencontre 9	120 (143)	Londres, Greenwich	le lendemain : 1996
Rencontre 10	142 (169)	Londres chez Austerlitz	19 mars (1997)
Rencontre 11	300 (358)	Paris Le Havane	en septembre
Rencontre 12	324 (387)	Paris Le Havane	le lendemain
Rencontre 13	341 (405)	Paris Le Havane	avant le départ du narrateur
Épilogue	345 (412)	Anvers	sur le chemin du retour

168

Le triangle ainsi décrit est bel et bien refermé. À ce triangle spatial correspondent trois étapes temporelles. La première série de rencontres a lieu en 1967, la deuxième entre cette date et 1975, et la troisième entre décembre 1996 et l'automne 1997. L'effet de clôture est renforcé dans les dernières pages du livre par la disposition de termes qui font directement écho à l'*incipit*. Non seulement le narrateur revient sur les pas de la première rencontre, mais il est dans un état comparable, tourmenté par des maux de tête, des idées noires ou un cauchemar qualifiés par le même adjectif, « ungut » : « Beim Erwachen aus einem ungueten Traum » rappelle « von Kopfschmerzen und ungueten Gedanken geplagt » (A, 346/412 et 9/5-6). Dans les deux cas, le narrateur se rend à Breendonk. Mais les similitudes se cantonnent à ces parallèles. En effet, au terme du récit, le narrateur n'entre pas dans le bâtiment, alors qu'il en avait fait une visite détaillée et perturbante trente ans auparavant. L'épisode ne se répète pas. Austerlitz n'est d'ailleurs pas parvenu au terme de sa quête, puisqu'il vient seulement de retrouver un indice qui doit le mener à Gurs, où son père aurait été interné, et qu'il songe à chercher la trace de Marie de Verneuil. L'inachèvement structurel se traduit par la reprise d'un procédé déjà employé dans les textes précédents : le narrateur cède la parole à un tiers, dans le cas présent Dan Jacobson, dont l'ouvrage *Heshel's Kingdom* est cité. La dernière phrase laisse le narrateur reprendre brièvement la parole pour indiquer qu'il termine le quinzième chapitre de l'ouvrage avant de se mettre en chemin pour Mechelen où il parvient avant la tombée de la nuit. La route qui doit le mener chez lui est



donc encore loin d'être achevée, et une telle tournure conclusive relève plus du suspens que de l'accord parfait, résolutif<sup>18</sup>.

Dans *Austerlitz*, dont le flux textuel quasi continu témoigne de la réticence à livrer une structure, l'organisation générale du récit selon un double principe linéaire et circulaire est battue en brèche par la rupture finale du récit. L'étude des modalités d'organisation que présentent les livres narratifs de Sebald met en évidence de manière générale des structures complexes. Mais aux effets de boucle et de symétrie se greffe un achèvement déceptif qui remet en question ces structures. En outre, le dévoilement de ces schémas d'organisation n'a été possible qu'en prenant appui sur des éléments tenus répétés, disséminés dans la trame textuelle. La notion de structure est ainsi mise à mal et se révèle peu opérante pour rendre compte du fonctionnement de la poétique sebalienne.

## RÉSEAUX

Tandis que la notion de structure repose, conceptuellement et étymologiquement, sur l'idée d'une construction, le réseau dérive de l'image des rets. À l'origine, il désigne un tissu à mailles très larges, un filet. Aussi s'oppose-t-il, par sa plasticité même, à la solidité de la structure, dont s'accommodent mal les méandres de l'écriture sebalienne.

### Le réseau sebalien

Une structure est stable et dispose d'une autonomie à l'égard de l'œuvre, puisqu'elle permet d'en proposer un condensé. À l'inverse, un réseau l'innerve dans son ensemble, sans qu'il soit localisé en des points nécessairement cruciaux dans l'économie générale du récit. Il s'exprime au travers d'éléments qui revêtent une importance variable. Ainsi peut-il s'agir d'un détail comme d'un aspect longuement évoqué. Par conséquent, tous les éléments d'un réseau ne se manifestent pas avec le même degré d'intensité. La combinaison de ces deux facteurs, la dissémination et la variation d'intensité, contribue à rendre épineuse la mise en évidence d'un réseau dans sa totalité. Dès lors, les limites intrinsèques à l'analyse des réseaux inscrits dans un texte deviennent évidentes : le réseau ne constitue pas une totalité à mettre au jour, mais un ensemble ouvert, dont un élément peut toujours échapper au lecteur, aussi attentif soit-il. En fonction de sa sensibilité personnelle, de ses souvenirs, de ses connaissances, chaque lecteur sera réceptif à certains détails et non à d'autres. L'étude d'un réseau doit

<sup>18</sup> Voir également Yahya Elsaghe, « W.G. Sebalds *Austerlitz* als Beitrag zum deutsch-jüdischen Kulturdialog », dans Jean-Marie Valentin (dir.), *Akten des XI. Kolloquiums Paris 2005 der Internationalen Vereinigung für Germanistik*, Bern, Peter Lang, 2007, t. XII, p. 241-246.

ainsi renoncer par essence à l'exhaustivité. Assumer cette incomplétude dans la recherche d'une structure relèverait en revanche d'un aveu d'échec – la structure étant par définition lisible, et entièrement assignable.

C'est précisément la plasticité de la notion de réseau qui autorise à présumer de sa pertinence dans l'analyse du fonctionnement des textes sebaldiens. Au lieu de procéder de manière raisonnée en abordant des points successifs, qu'ils soient thématiques, narratifs ou argumentatifs, ils combinent les éléments en un tout dont la cohérence est liée à cet indice de combinaison. Plus les réseaux entrent en contact, moins la surface qu'ils dessinent est poreuse. Pour reprendre l'image étymologique du filet, la densité du maillage détermine la continuité du tissu. Tandis que la structure d'un texte est unique par définition, puisqu'elle constitue sa colonne vertébrale, les ouvrages sebaldiens sont parcourus par des multitudes de réseaux. La clôture inhérente au concept de structure disparaît ainsi au profit d'une ouverture inscrite dans le recours même aux réseaux.

170

Sebald fournit lui-même une image qui rend compte de l'éclatement contenu dans cette notion, lorsqu'il fait figurer en exergue des *Anneaux de Saturne* la définition que l'encyclopédie Brockhaus donne du phénomène astronomique en question. Le terme d'anneau fait songer à une structure, homogène et close sur elle-même. Pourtant, derrière l'apparence lisse se dissimulent en réalité les fragments d'une lune plus ancienne, détruite sous l'effet de la force d'attraction exercée par la planète, trop proche d'elle. Derrière l'homogénéité de façade se cache une multiplicité, un éclatement. Si la structure générale est celle du cercle, il est en revanche bien difficile de faire l'inventaire de ces fragments. La structure est en vérité le fruit d'une illusion : rien ne lie les fragments entre eux, sinon la force gravitationnelle à laquelle ils sont soumis. La construction fictive est produite par le seul regard d'un observateur éloigné. C'est lui qui *imagine* un anneau à partir de ces fragments résiduels, isolés en réalité les uns des autres, tout comme le lecteur – ou l'auteur – trace des lignes à partir d'éléments répartis dans le texte. Le réseau possède une particularité : il s'appuie sur des débris disséminés, tandis que la structure est bâtie avec des pierres taillées sur mesure, disposées selon un plan préétabli.

Alors que la structure décrit une antériorité conceptuelle au texte, le réseau lui est strictement immanent. Il surgit dans le temps de l'écriture, au moment où le récit se tisse. Sebald a d'ailleurs souscrit à l'image, étymologiquement fondée, du texte comme tissu. Dans un entretien que la sœur de l'écrivain, Gertrud Aebischer-Sebald, a accordé à Ruth Vogel-Klein, elle rapporte l'une de leurs conversations :

Un jour, je lui ai posé la question : « comment fais-tu ? » [...] Il m'a répondu : « Tu sais, c'est très simple. Je fais comme les gens de l'Allgäu. C'est un patchwork. Je

recule de quelques pas, et je me dis : bon, maintenant, il faut une pointe de bleu. » Puis il m'a expliqué qu'il ne travaillait pas comme Claude Simon, qui élaborait une construction très précise et faisait des dessins graphiques pour écrire son œuvre. Lui, il ne procédait pas de cette façon. Je sais qu'il avait un fichier et qu'il classait les fiches par thème. Lorsqu'il écrivait, il étalait ces fiches sur son bureau<sup>19</sup>.

La réponse fournie par Sebald indique qu'il envisage son travail comme un patchwork<sup>20</sup> – une rhapsodie. Penché sur son métier, il doit prendre du recul pour savoir ce qu'il convient d'ajouter çà et là. L'image est picturale, et le livre est conçu comme un ensemble perçu synchroniquement. Une telle appréhension spatiale de l'écriture transparait dans la manière dont l'auteur manie ses fiches. Non content d'ordonner ses notes selon un principe de classement, il s'en sert en les étalant sur son bureau. Elles quittent alors la succession ordonnée pour entrer dans un jeu de contiguïté. Le nombre des rapprochements possibles s'en trouve démultiplié, puisque chaque élément peut entretenir des liens avec un large éventail de fiches. Austerlitz pratique d'ailleurs aussi une variante de ce jeu, qui laisse une large part aux hasards et aux coïncidences, cette fois avec des photographies. Le narrateur voit

[...] une grande table [...] sur laquelle étaient étalées sur plusieurs rangées, à égale distance les unes des autres, quelques dizaines de photographies, la plupart déjà anciennes et fripées sur les bords. [...] Austerlitz me dit que parfois il restait assis des heures devant ces photographies, ou d'autres extraites de son fonds, qu'il les étalait face en bas, comme pour une réussite, et qu'ensuite, chaque fois étonné par ce qu'il découvrait, il les retournait une à une, tantôt les déplaçait, les superposait selon un ordre dicté par leur air de famille, tantôt les retirait du jeu jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la surface grise de la table ou bien qu'il soit contraint, épuisé par son travail de réflexion et de mémoire, de s'allonger sur l'ottomane<sup>21</sup>.

- 19 Gertrud Aebischer-Sebald et Ruth Vogel-Klein, « Ein Fleckerlteppich », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 211-220, cit. p. 217 (je traduis).
- 20 Voir dans *Les Anneaux de Saturne* les sœurs Ashbury qui, à la manière de Pénélope, font et défont des patchworks, p. 253 (p. 252-253).
- 21 Austerlitz, p. 143-144. « [...] ein großer [...] Tisch, auf dem in geraden Reihen und genauen Abständen voneinander ein paar Dutzend Photographien lagen, die meisten älteren Datums und etwas abgegriffen an den Rändern. [...] Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane » (p. 171-172).

Jouer avec des photographies personnelles comme avec un jeu de cartes : Austerlitz livre ici sa vie aux mystères du hasard, et tâche d'y lire les lignes qui guident son parcours. Cette nouvelle forme de cartomancie établit des connexions insoupçonnées pour la personne qui s'y livre. En vertu du principe d'association libre, elles n'en sont pas moins tout à fait significatives, ce qui explique d'ailleurs la fatigue qu'éprouve le personnage, sollicité dans la part la plus intime de son être. Mais l'enjeu de ce passage ne se cantonne pas à sa dimension psychologique. Sebald fait jouer Austerlitz à un jeu qu'il pratique vraisemblablement lui-même pour écrire, si l'on en croit les propos rapportés par Gertrud Aebischer-Sebald. Cette séquence est alors investie d'une portée métapoétique. L'écriture sebaldienne *découvre*, au propre comme au figuré, des relations entre objets, selon une poétique du bricolage.

Aussi n'est-il pas étonnant de constater que le narrateur lui aussi est pris dans cette logique singulière. De fait, il constate, en apercevant les photographies, que ces sujets lui sont tout à fait familiers :

172

Certaines, dirai-je, m'étaient déjà connues, des clichés représentant des contrées désertes de Belgique, des stations et des viaducs de métro à Paris, la palmeraie du Jardin des Plantes, différents papillons et insectes nocturnes, des pigeonniers de belle architecture, Gerald Fitzpatrick sur le terrain d'aviation à côté de Quy et toute une série de plans rapprochés représentant des portes massives et de lourds portails<sup>22</sup>.

Toute l'ambiguïté réside dans l'expression « dirai-je ». À ce stade du récit, le lecteur sait que le narrateur connaît les paysages belges, puisqu'il y a voyagé. C'est même dans ce pays qu'il a rencontré Jacques Austerlitz. Le Jardin des Plantes, pour sa part, a certes été évoqué, mais uniquement afin de désigner le livre de Claude Simon<sup>23</sup>. Ce n'est que bien plus tard dans le texte que le lieu sera concrètement visité par Austerlitz, au moment où, de retour à Paris, il évoque son premier séjour dans la capitale française (A, 296/353). À quel type de connaissance le narrateur se réfère-t-il ici ? Au souvenir de la discussion qu'il a eue avec Austerlitz au sujet du livre de Claude Simon ? Dans ce cas, la photographie du lieu ne saurait lui être familière. Au récit du séjour parisien de

22 *Ibid.*, p. 144. « Es waren Aufnahmen darunter, die ich, sozusagen, schon kannte, Aufnahmen von leeren belgischen Landstrichen, von Bahnhöfen und Métroviadukten in Paris, vom Palmenhaus im Jardin des Plantes, von verschiedenen Nachtfaltern, von kunstvoll gebauten Taubenhäusern, von Gerald Fitzpatrick auf dem Flugfeld in der Nähe von Quy und von einer Anzahl schwerer Türen und Tore » (p. 171).

23 *Ibid.*, p. 35 (p. 38). Pour une étude comparative d'Austerlitz et *Le Jardin des Plantes*, voir la thèse d'Antje Tennstedt, *Annäherung an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald am Beispiel von Le Jardin des Plantes, Die Ausgewanderten und Austerlitz*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2007.

son ami ? Il s'agirait alors d'une anticipation sur le déroulement de la narration. Au moment où il rédige le texte, le narrateur, lui, a en effet déjà entendu ce récit, bien qu'il ne l'ait pas encore restitué. Mais il peut également s'agir d'une allusion à un souvenir personnel : le narrateur aurait alors lui-même fréquenté la palmeraie de ce jardin, tout comme les gares ferroviaires et les stations de métro. À moins qu'il ne garde le souvenir d'autres images de ces mêmes lieux. L'expression du doute ouvre la voie à un vaste champ d'interprétation.

Il se resserre toutefois dans les derniers exemples. L'évocation des papillons de nuit renvoie uniquement, selon toute vraisemblance, à la passion, mentionnée au préalable dans le récit, qu'Austerlitz voue à ces insectes depuis ses séjours à Andromeda Lodge, dans la famille de Gerald Fitzpatrick (*A*, 122/37), tout comme les pigeonniers font référence à celui de Marienbad, qu'Austerlitz visite avec Marie. Quant à la photographie de son ami d'internat, elle ne peut évoquer au narrateur que les souvenirs de Jacques Austerlitz, à l'exclusion de toute expérience personnelle directe. La familiarité qu'éprouve le narrateur renvoie ainsi à ce qu'Austerlitz lui a confié de sa vie. À ce stade du récit, l'évocation des portes photographiées demeure pour sa part bien mystérieuse. Elle ne prendra sens qu'au moment où le narrateur restituera dans le texte ces clichés pris par Austerlitz à Terezin, une centaine de pages plus loin. Tandis que les premiers exemples laissent planer un certain doute à l'égard du type de connaissance, directe ou indirecte, que le narrateur en avait, le dernier cas incline à considérer que l'ensemble des images évoque au narrateur les souvenirs que son ami lui a relatés. Il les connaît par ouï-dire, ce qui n'exclut aucunement dans certains cas le souvenir d'une expérience personnelle, en vertu du principe de coïncidence : les vies des deux personnages ne cessent de se croiser selon des hasards déconcertants.

Par-delà la détermination des modalités selon lesquelles le narrateur « connaît » ces images, la citation condense et relie en un *point nodal* des réseaux dont les éléments sont disséminés tout au long du texte. Les paysages belges sont ainsi évoqués à l'occasion de chaque rencontre entre le narrateur et Austerlitz dans ce pays et des photographies illustrent des bâtiments comme la coupole de la gare d'Anvers, la forteresse de Breendonk ou le Palais de justice de Bruxelles (*A*, 17/11, 29/26-27, 38/38). Les gares parisiennes font également l'objet de plusieurs références ultérieures dans le texte, et l'une d'elles est reproduite par des photographies (*A*, 44/53, 300/358, 340/406, 343/409). Le Jardin des Plantes se distingue par son double ancrage, géographique lorsqu'il désigne le parc situé près de la gare d'Austerlitz, littéraire quand il renvoie au livre de Claude Simon. Les papillons sont représentés sur deux photographies (*A*, 103/122 et 115/137), et Austerlitz rapporte comment certains d'entre eux s'égarèrent la nuit dans sa chambre. Le narrateur vivra la même expérience le soir

où il couchera dans la maison d'Austerlitz. Un cliché du pigeonnier évoqué dans la citation est lui aussi reproduit (*A*, 256/307). Gerald Fitzpatrick pour sa part est décrit enfant, à l'internat et en famille, puis adulte, une fois devenu physicien et pilote d'avion. Une photographie le montre près de son avion (*A*, 141/168). Elle correspond à la description fournie par le narrateur au moment où il voit le jeu de photographies, si bien que le lecteur a été préparé par ce passage à la découvrir *ultérieurement*. Quant aux portes, celles de Terezin sont évoquées et montrées (*A*, 226-227/272-275). Les photographies que le narrateur aperçoit chez Austerlitz correspondent ainsi dans certains cas à celles que le texte nous donne à voir. Elles en expliquent l'origine. Mais elles rappellent également des épisodes rapportés tout au long du livre. Le hasard les place les unes à côté des autres, et fait surgir une configuration particulière du passé d'Austerlitz. En les énumérant, le narrateur établit un point de jonction entre plusieurs réseaux, apte à récapituler et anticiper en même temps des moments du récit. Il est ainsi doté d'une fonction de relance dans l'économie générale de l'ouvrage.

Les réseaux ne se déploient jamais de manière parallèle, mais entrent en relation, de proche en proche, et nouent des liens. Toutes les parties du texte se baladent entrent en contact avec facilité puisque les réseaux s'appuient autant sur les images que sur le texte. Une telle organisation abolit la hiérarchie qu'une structure établirait entre les éléments d'un texte. Dans la mesure où les territoires que chaque réseau déploie, tout élément peut ressortir à plusieurs champs principaux. Cette plurivalence doit être lue comme un prolongement de l'esthétique du bricolage. Privilégier le réseau par rapport à la structure, c'est préférer l'immanence du texte au surplomb théorique, la pluralité au discours monologique, l'effet de condensation contemporaine à la notion de préalable.

L'exemple examiné met au jour le type de fonctionnement des réseaux. Reste à savoir si ceux-ci se cantonnent à chaque livre ou s'ils les excèdent et relient les ouvrages entre eux. En fait, certains tracent des constellations qui se retrouvent dans l'ensemble des textes narratifs. Le nombre 13 contribue ainsi à conférer à *Vertiges* sa cohérence à travers l'évocation de 1813, 1913 et 2013, mais il réapparaît également dans les autres livres. L'année 1913 est mentionnée dans le premier récit des *Émigrants* : c'est à ce moment que Henry Selwyn fait la connaissance du guide de montagne Johannes Naegeli (*E*, 22/23). Dans le deuxième, le voyage à Deauville d'Ambros Adelwarth et de Cosmo Solomon, ainsi que celui qui les mène jusqu'à Jérusalem, et dont témoigne l'agenda du grand-oncle, ont lieu cette même année (*E*, 111/135, 146/181 et 150/186). C'est également en 1913 que le premier fiancé de la mère de Max Aurach, dans le quatrième récit, fait sa demande en mariage,

avant de mourir au front (*E*, 250/320). De façon moins sensible, le narrateur des *Anneaux de Saturne* rappelle que la propriété de Somerleyton a subi une explosion au gaz en 1913 (*AS*, 49/48). Comme dans *Vertiges*, cette année est toujours liée à la fin d'un monde. Cette remarque s'étend au demeurant à une date : la rédaction des *Anneaux de Saturne* s'achève ainsi un 13 avril. Au-delà de cette évocation répétée des dates où se manifeste ce chiffre fameux, il semble apparaître, de manière plus dissimulée, dans la conception même des textes. Chloé Conant relève ainsi que les chapitres des *Anneaux de Saturne* comportent chacun jusqu'à treize paragraphes, et jusqu'à treize images<sup>24</sup>. S'agit-il là d'une borne à ne pas franchir ? Les treize rencontres entre le narrateur et Austerlitz semblent le laisser entendre. À moins qu'il ne s'agisse de coïncidences. Mais ces dernières ne forment-elles pas le socle même des récits sebaldiens ?

#### Où s'arrête le réseau ?

À l'opposé de la structure, le réseau, par sa plasticité, se dérobe à une appréhension aisée de ses limites. Puisque les moindres détails peuvent y être signifiants, quel est son *seuil liminaire* ? À l'extrême opposé, comment déterminer *l'envergure* d'un type de lien en constante reconfiguration ? Les difficultés que soulèvent les limites inférieures et supérieures du réseau impliquent de se pencher sur sa *clôture* pour le moins hypothétique. Au terme de ce développement, il conviendra de mesurer la qualité *créatrice* du réseau, qui découle de sa souplesse.

Le principe même du réseau suppose la prise en compte d'éléments ténus aux côtés d'aspects plus manifestes. Une poétique de ce type rend justice au détail, trop souvent négligé. En accueillant l'infime dans la dynamique du texte, elle confronte le lecteur à une difficulté : quel est le *seuil liminaire* à partir duquel un point du texte sera réputé signifiant ? Si un lecteur se rend compte qu'un point, passé quasiment inaperçu, engage en réalité la suite du récit, il constate alors que l'ensemble de la hiérarchie qu'il avait introduite est bouleversé, et le texte le dispose ainsi à traquer le moindre détail du texte afin de lui attribuer une signification. Il peut de ce fait développer une sensibilité extrême au moindre fait de langage (ou d'image), et entrer dans une logique à laquelle la pathologie donne le nom de délire d'interprétation. Sur ce point, les analyses menées ici rejoignent entièrement celles de Marcel Atze dans son article

<sup>24</sup> Chloé Conant, *La Littérature, la photographie, l'hétérogène*, thèse dactylographiée, Limoges, 2003, p. 68.

« Koinzidenz und Intertextualität<sup>25</sup> ». Il y note la manière dont Sebald étend au lecteur l'inclination du narrateur à se livrer à des délires d'interprétation, en s'appuyant sur l'usage de la référence textuelle examinée sous l'angle de la théorie intertextuelle. Par cette approche, il met en évidence la manière dont la reprise des représentations littéraires de Venise incite le lecteur à reconnaître, au-delà du lieu, des expériences de lecture. Le moindre détail descriptif peut ainsi se révéler signifiant, si bien que le lecteur reprend insensiblement la propension du narrateur à découvrir en tout point un signe. À partir du même constat poétique, il s'agit désormais d'envisager la portée de cette réflexion à l'échelle de l'ensemble de la production narrative sebalddienne, en l'élargissant de surcroît au-delà du champ de la référence textuelle.

Les recoupements inattendus, la mise en évidence de points communs entre des éléments éloignés forment le socle même de la poétique de la coïncidence qui fonde l'œuvre, non seulement dans son principe d'écriture, mais également dans la lecture des événements que livre le narrateur. Sous sa forme pathologique, le trait est développé dans *Vertiges*, où le narrateur du deuxième récit est en proie à un sentiment de persécution. Lors du premier voyage en Italie qu'il rapporte, il se croit filé par deux jeunes hommes. La manière dont ce sentiment est suggéré met l'accent sur l'état de nervosité du narrateur. Il a en effet entrepris ce voyage pour échapper à une période difficile, et a passé l'étape viennoise dans un mutisme quasi complet, à errer dans la ville selon des trajectoires en apparence aléatoires, mais guidées en réalité par une compulsion d'enfermement. Aussi insiste-t-il sur les idées qu'il poursuivait au moment où les deux hommes lui sont apparus pour la première fois :

Me livrant à ce genre d'observations malveillantes ou plutôt, comme j'étais bien forcé d'en convenir, livré à la tyrannie de telles pensées abstruses, j'eus soudain l'impression qu'au milieu de ces fantômes qui, uniquement préoccupés d'eux-mêmes, prenaient leur collation du matin, quelqu'un subrepticement avait posé son regard sur moi ; et je vis effectivement deux paires d'yeux braqués dans ma direction<sup>26</sup>.

Le narrateur prend conscience de ces regards parce qu'il est déjà dans une disposition d'esprit qui le rend réceptif aux signes. C'est également ce qui explique l'état de panique où le plonge la deuxième rencontre avec les deux mystérieux personnages (*V*, 70/83).

25 Marcel Atze, « Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung „All'estero” », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997, p. 151-175, notamment p. 153.

26 *Vertiges*, p. 66-67. « Von derlei ungunten Beobachtungen und, wie ich mir sagen mußte, abstrusen Ideen angegriffen, war mir mit einemal, als sei ich im Kreis dieser ihre Morgenkollation einnehmenden, ganz mit sich selber beschäftigten Gespenster unversehens jemandem in den Blick gekommen, und tatsächlich fand ich zwei Augenpaare auf mich gerichtet » (p. 79).



Troublé par ces précédents, le narrateur prend la fuite le soir même, alors qu'il dîne dans une pizzeria, lorsqu'il lit dans le journal le rappel de meurtres non élucidés depuis l'année 1977. L'un des patrons du restaurant se nomme en outre Cadavero, ce qui ne laisse rien augurer de bon. En interprétant ces détails comme les présages d'une menace imminente, le narrateur cède selon toute apparence à un délire interprétatif, et la manière qu'il a d'établir des liens entre ces éléments est relatée sur un mode parodique qui prête à sourire. Comment ne pas s'interroger sur l'état mental d'un personnage si fortement impressionné par la décoration d'une pizzeria qu'il en vient, nauséux, à « [se] cramponner des deux mains au bord de la table, comme on s'accroche au bastingage quand monte en vous le mal de mer<sup>27</sup> » ? Et pourtant, son entrevue avec Salvatore le bien nommé, lors du second voyage en Italie, laisse entendre que sa peur n'était pas sans fondement. Les membres d'une organisation secrète qui a poursuivi ses agissements jusqu'en 1984, viennent alors d'être condamnés, et il s'agit bien de deux jeunes gens. Néanmoins, le récit n'identifie jamais formellement ces deux criminels aux jeunes hommes qui auraient suivi le narrateur en 1980. C'est précisément la persistance du doute qui contribue à donner une légitimité à cette pratique interprétative poussée à son comble. Si l'énigme avait été pleinement élucidée, comme au terme d'un roman policier, une explication rationnelle aurait été apportée aux obscurs pressentiments du narrateur.

En choisissant de laisser planer le mystère, Sebald réaffirme l'étrangeté des signes qui se sont manifestés au narrateur, et laisse ouverte la possibilité d'une élaboration mentale guidée par le pressentiment, qui échapperait ainsi à la raison. La réévaluation de l'émotion est inscrite de manière programmatique dans le titre allemand du premier livre narratifs en prose de Sebald, puisque la dissociation de « Schwindel » et de « Gefühle » ne se contente pas de faire résonner à l'oreille du lecteur la double signification de « Schwindel », tromperie et vertige ; elle souligne également la part du sentiment. Il peut en effet être à l'origine d'un vertige, mais également disposer le sujet à être dupé. Se joue ici le choix d'une écriture sensible aux signes, au point de construire sans relâche leur mise en relation.

Des événements que des siècles séparent en viennent à être rapprochés, et leur dimension historique est mise en parallèle avec des événements privés. Ainsi en va-t-il de la campagne napoléonienne de 1813, du séjour de Kafka dans un sanatorium près du lac de Garde en 1913, des voyages italiens du narrateur et de l'horizon apocalyptique de « 2013 », ce mot de la fin qui clôt *Vertiges*. En abolissant ainsi la séparation qui prévaut d'ordinaire entre l'histoire

27 *Ibid.*, p. 74. « mit den Händen mich an der Tischkante einhalten wie ein Seekranker an der Reling » (p. 89).

et la vie de l'individu, Sebald ouvre le champ des coïncidences et trace un horizon d'attente qui dispose à lire dans le moindre élément la manifestation certaine d'un principe dissimulé. Mais c'est en inscrivant de manière insistante sa propre date de naissance dans ses livres que Sebald trace de la façon la plus flagrante une continuité entre sphère privée, fiction et Histoire. Dans *Vertiges*, l'allusion demeure discrète. Le narrateur mentionne l'âge de l'aubergiste Luciana Michelotti, dont la date est indiquée sur l'attestation de perte de passeport reproduite dans le texte, et souligne le hasard qui les a fait naître la même année (V, 86/104, 96/117 et 107/129). En outre, le lecteur constate, en lisant ce document ainsi que la reproduction du passeport, que le narrateur porte le même nom que l'auteur. La référence se fait explicite dans les ouvrages postérieurs. Dans le deuxième récit des *Émigrants*, le 18 mai est cité à trois reprises. La première occurrence précise l'année, 1944, et indique bien qu'il s'agit d'une date de naissance, mais sans qu'il soit dit de manière explicite qui est né ce jour-là (E, 52/60). La deuxième apparaît de manière incidente, tandis que Max Aurach fait le récit de son arrivée en Angleterre en 1939 (E, 221/335-336). Enfin, le narrateur indique clairement dans le troisième cas qu'il est né le 18 mai 1944, jour de la mort d'un certain Meier Stern dont il découvre la tombe (E, 249/318). La reprise de cette référence n'est pas une coquetterie d'auteur. Le contexte dans lequel ces mentions sont données souligne à quel point cette date constitue une césure pour l'écriture. La date de naissance de Sebald, un an avant la chute du régime nazi, est contemporaine de la fin d'un monde et du passage à une humanité qui devra vivre avec le souvenir de la destruction nazie. Max Aurach quitte ainsi l'Allemagne pour l'Angleterre le 17 mai 1944. Une rupture radicale intervient alors dans sa vie : il ne parlera plus jamais allemand après avoir touché le sol anglais, pas plus qu'il ne reverra ses parents. Symboliquement, la date de son départ coïncide avec l'anniversaire de sa mère, et le texte la mentionne à deux reprises (E, 179/224-225). Jusqu'au 17 mai 1944, le monde des parents existe encore, la mère n'a pas encore été assassinée. Après cette date, il bascule. Dans ce livre, Sebald met en scène sa naissance afin de lui faire incarner la fin d'une époque.

Dans *Les Anneaux de Saturne*, les mentions sont plus indirectes, et elles mettent en relation les événements qui ont eu lieu à la même date à des siècles d'intervalle. Ainsi le Mauritshuis a-t-il été inauguré à La Haye en mai 1644, exactement trois siècles avant la naissance de l'auteur (AS, 104/103). La décision de faire construire une sépulture de cuivre pour saint *Sebald*, a été prise en mai 1507 (AS, 108/107). Le bâtiment central de la propriété des FitzGerald a été détruit en mai 1944 (AS, 234/232). D'autres événements liés au mois de mai sont évoqués dans les textes, mais il ne semble pas justifié de lire à chaque reprise une référence marquée à la date de naissance. Les exemples mentionnés

entretiennent tous, en revanche, un lien clair avec l'auteur ou avec la date exacte de sa naissance. Selon la poétique de la coïncidence qui lui est propre, Sebald est sensible à ces recoupements singuliers qui font entrer sa naissance en résonance avec le monde. Lorsque les événements mentionnés ont eu lieu en 1944, ils renvoient sans exception à cette césure du monde. La seule évocation du 18 mai que recèle *Austerlitz* en témoigne de façon flagrante. Elle se situe dans la phrase pénultième de l'ouvrage, en position de clôture. Le narrateur évoque un livre de Dan Jacobson, *Heshel's Kingdom*, où est retracé le destin d'une famille juive de Lituanie. Un des forts de Kaunas a été transformé en quartier général de la Wehrmacht où nombre de déportés ont trouvé la mort. Certains d'entre eux ont gravé sur les murs une trace de leur passage :

*Nous sommes neuf cents Français*, écrit Jacobson, qui a relevé ce graffiti sur la paroi de chaux blanche du bunker. D'autres gravaient juste une date ou un lieu avec leur nom : Lob, Marcel, de Saint-Nazaire ; Wechsler, Adam, de Limoges ; Max Stern, Paris, 18.5.1944<sup>28</sup>.

La mise en relief de cette date dans le contexte de la déportation montre combien la vie de l'auteur a été placée d'emblée sous le signe de l'Histoire. Sa sensibilité aux coïncidences trouve ainsi un point d'ancrage dans sa biographie. L'attention aux dates anniversaires se manifeste par la production réitérée de listes d'événements qui ont eu lieu un jour donné à des années d'intervalle, comme la fin des *Anneaux de Saturne* en donne un exemple autour du 13 avril 1995, date de l'achèvement de la rédaction, mais aussi de la mort du beau-père. Selon un procédé analogue, le narrateur des *Émigrants* trouve dans un journal une liste de personnalités nées le 25 mai, d'Ingeborg Bachmann à George Orwell (*E*, 258/330-331). Un point commun rapproche arbitrairement des objets que rien d'autre ne lie. Le poids de la date de naissance forme en outre le point de départ d'un long développement, dans *Les Anneaux de Saturne*, qui souligne la surdétermination que de telles coïncidences entraînent. Michael Hamburger relate ainsi comment la présence du poète Hölderlin, qu'il a traduit, s'est manifestée à des moments cruciaux de sa vie, et il rapporte en premier lieu cette série de coïncidences à la proximité de leur date de naissance (*AS*, 216/217). Dès lors, si le hasard produit de tels effets, rien ne saurait plus légitimer la mise en place d'un seuil signifiant liminaire.

28 *Austerlitz*, p. 349-350. « Nous sommes neuf cents Français, schreibt Jacobson, habe einer von ihnen in die kalte Kalkwand des Bunkers geritzt. Andere hinterließen uns bloß ein Datum und eine Ortsangabe mit ihren Namen: Lob, Marcel, de St. Nazaire; Wechsler, Abram, de Limoges; Max Stern, Paris, 18. 5. 44 » (p. 417).

Le principe de mise en relation, tout particulièrement à partir d'une date, est à rapprocher du principe poétologique pratiqué par Paul Celan, et qu'il développe dans le discours dit du « méridien » rédigé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner en 1960. Il y évoque en particulier une date, le 20 janvier. En contexte, nul doute qu'il s'agisse d'une référence à la première phrase de *Lenz* de Büchner. Paul Celan dit :

Voilà comment sa vie à lui *s'en est allée*.

Lui : le vrai, le Lenz de Büchner, la figure qui est dans Büchner, la personne que nous avons pu percevoir à la première page du récit, le Lenz qui « le 20 janvier allait dans la montagne », celui-là – et non pas l'artiste, non pas celui qui est préoccupé de questions touchant l'art ; lui, en tant qu'un Je<sup>29</sup>.

Il affirme ainsi la valeur de vérité que véhicule le texte littéraire. Mais cette même date resurgit quelques pages plus loin :

180

Et l'an dernier, en souvenir d'une rencontre manquée en Engadine, j'ai mis sur le papier une petite histoire dans laquelle je faisais aller un homme « comme Lenz » à travers la montagne.

Dans l'un et l'autre cas, je m'étais écrit depuis un « 20 janvier », mon « 20 janvier ». Je me suis... moi-même rencontré<sup>30</sup>.

Paul Celan fait en premier lieu allusion à sa rencontre manquée avec Adorno en juillet 1959, à la suite de laquelle il a composé le *Dialogue dans la montagne*<sup>31</sup>. Dès la première page de ce texte en effet, il fait référence à l'ouverture du *Lenz* de Büchner. L'autre 20 janvier, celui d'où s'écrit Paul Celan, est la date à laquelle s'est tenue la conférence de Wannsee en 1942, qui a décidé des modalités selon lesquelles l'extermination des Juifs devait avoir lieu. Dans la suite du discours, Paul Celan esquisse les quêtes qui traversent son œuvre poétique. Les chemins et les détours parcourus en quête d'un lieu d'inscription, le mènent à la découverte d'un méridien. L'évocation de ce trajet est ancrée dans un arpentage de la terre, et le terme de méridien renvoie bien à cette dimension immédiatement matérielle dont avaient précédemment

29 Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, trad. J. Launay, éd. bilingue, Paris, Le Seuil, 2002, p. 71. *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, dans *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, dir. B. Allemann et S. Reichert, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, t. III, p. 194.

30 *Ibid.*, p. 81 (p. 201).

31 Voir la note 72 de l'édition bilingue, p. 114 et *Der Meridian : Endfassung – Entwürfe – Materialien* éd. par B. Böschstein et H. Schmull, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999, note du paragraphe 24f, p. 226.

témoigné l'emploi de « chemin » et « détour », ainsi que l'idée d'entreprendre une recherche topographique<sup>32</sup> :

Je trouve quelque chose – comme la parole – d'immatériel, mais de terrestre, quelque chose de rond, qui revient sur soi en passant par les deux pôles et faisant même sur son trajet, qu'on s'en amuse, une croix sur les tropes des tropiques – : je trouve un méridien<sup>33</sup>.

Le méridien désigne ainsi ce qui relie les pôles, retourne à soi en coupant les tropiques. Le chemin qui mène d'un pôle à un autre fait le détour de la surface terrestre et passe par des rencontres. La boucle n'est pas considérée comme une clôture, mais comme une trajectoire et un cheminement. Paul Celan envisage de donner pour tâche à la poésie d'inscrire le souvenir de telles dates :

Peut-être peut-on dire que tout poème garde inscrit en lui son « 20 janvier » ? Peut-être ce qui est nouveau dans les poèmes qu'on écrit aujourd'hui est-ce justement ceci : la tentative qui est ici la plus marquante de garder la mémoire de telles dates ? Mais ne nous écrivons-nous pas tous depuis de telles dates ? Et pour quelles dates nous inscrivons-nous<sup>34</sup> ?

Cette même date croise de nouveau la vie de Paul Celan, comme en témoigne le poème « Tübingen, Jänner<sup>35</sup> » écrit le 29 janvier 1961. Le choix de « Jänner » plutôt que « Januar » renvoie au texte de Büchner, et aux considérations développées par Celan dans *Le Méridien*. Il ne saurait être question ici de procéder à un commentaire de ce point si souvent traité. Il permet toutefois de mettre en lumière ce principe poétologique du méridien et de montrer sa pertinence dans l'écriture sebaldeenne. Comme Celan, Sebald est sensible aux recoupements de date. Comme lui, il les inscrit dans son œuvre. Et Sebald lui rend un hommage discret dans la partie d'*Austerlitz* qui se déroule à Paris. En effet, Jacques Austerlitz indique au narrateur l'adresse où il a logé lors de son premier séjour dans cette ville, au 6 de la rue Émile Zola, à quelques pas du pont Mirabeau (A, 301/359). Paul Celan a habité dans cette même rue, et c'est

32 Paul Celan, *Le Méridien*, p. 83 : « En partant d'ici [...], mais aussi à la lumière de l'utopie, j'entreprends – maintenant – une étude de topoï./Je cherche la région d'où viennent Reinhold Lenz et Karl Emil Franzos, ces deux rencontres que j'ai faites sur le chemin qui m'a mené ici et chez Georg Büchner. Je cherche aussi, puisque je suis revenu à mon point de départ, le lieu de ma propre provenance./Je cherche tout cela d'un doigt sans doute très imprécis parce qu'il tremble un peu, je cherche sur la carte – une carte d'écolier, je le dis tout de suite » (p. 201).

33 *Ibid.*, p. 84 (p. 202).

34 *Ibid.*, p. 73-74 (p. 196).

35 Paul Celan, « Tübingen, Jänner », dans *Die Niemandrose*, dans *Die Gedichte* éd. B. Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003.

(suppose-t-on) du pont Mirabeau qu'il a mis fin à ses jours. Le choix de cette adresse n'est donc en aucun cas fortuit, d'autant que Jacques Austerlitz a été également touché à titre personnel par l'extermination des Juifs, comme ce fut le cas de Paul Celan dont les parents ont été assassinés par le régime nazi. De retour à Paris afin de procéder à des recherches sur le destin de son père, Austerlitz envisage tout d'abord de prendre un logement dans cette même rue, avant de se raviser et de préférer élire domicile dans le 13<sup>e</sup> arrondissement, où il sait que son père a vécu. Il échappe ainsi à une répétition de sa vie, peut-être même à celle du destin du poète, en s'assignant une nouvelle résidence.

182

Ce qui rapproche la « poétique de la coïncidence » sebaldienne, pour reprendre l'expression de Marcel Atze, et la « poétique du méridien » celanienne, qui en diffère par ailleurs, ne tient pas simplement à l'extrême sensibilité des deux écrivains aux répétitions et aux coïncidences, mais, de manière bien plus fondamentale, au lien qu'ils établissent tous deux entre ces récurrences et une perception topographique des événements. Si des recoupements ont lieu, les boucles qu'ils tracent arpentent littéralement un chemin avant de se refermer. Le signe envoyé par une coïncidence n'est saisissant que parce qu'un trajet a été effectué entre-temps, que c'est précisément au moment où l'on croit s'être le plus éloigné du point de départ qu'on le retrouve. Le méridien n'est pas une ligne qui coupe à plusieurs reprises un même axe ; c'est une boucle tendue entre deux pôles, aimantée par un point cardinal, qui effectue un long trajet entre ces deux points pour retrouver son origine. Les deux auteurs mettent l'accent sur l'importance du cheminement, que ce soit sur un mode métapoétique dans le discours de Celan précédemment cité, ou dans la mise en place, au cœur du principe d'écriture, du dispositif du voyage et de l'association par contiguïté dans les narrations sebaldiennes. À l'origine, de surcroît, le terme « méridien » signifie « midi », le milieu du jour, de sorte qu'il revêt initialement une acception chronologique. Par la suite, dès le latin classique, il désigne le Sud, si bien que depuis bien longtemps, il s'inscrit dans un paradigme véritablement chronotopographique. En témoigne dans l'œuvre de Sebald cet exemple extrait des *Anneaux de Saturne* où des considérations de Thomas Browne sont reprises par le narrateur :

Car l'histoire de chaque individu, celle de chaque communauté et celle de l'humanité entière ne se déploie pas selon une belle courbe perpétuellement ascendante mais suit une voie qui plonge dans l'obscurité après que le méridien a été franchi<sup>36</sup>.

36 *Les Anneaux de Saturne*, p. 36. « Es verläuft nämlich die Geschichte jedes einzelnen, die jedes Gemeinwesens und die der ganzen Welt nicht auf einem stets weiter und schöner sich aufschwingenden Bogen, sondern auf einer Bahn, die, nachdem der Meridian erreicht ist, hinunterführt in die Dunkelheit » (p. 35-36).

Dans la langue du médecin du XVII<sup>e</sup> siècle, le terme de méridien est employé dans un contexte immédiat de nature spatiale, puisqu'il désigne le point culminant d'un trajet voué à suivre la pente du déclin. Mais l'image y est elle-même métaphorique, dans la mesure où elle est utilisée afin de décrire l'histoire. L'étude de l'évolution sémantique de « méridien » confère à cette métaphore un fondement interne à l'usage latin du terme, de sorte que le trope réveille la condensation étymologique du terme.

L'élévation du méridien au rang de principe poétique valable dans un autre sens pour l'écriture de Sebald gagne encore en légitimité si l'on considère qu'un épisode déterminant d'*Austerlitz* se déroule dans l'observatoire de Greenwich, qui a donné son nom au célèbre méridien. Le terme même apparaît au détour d'une description :

Je tombai en admiration, dans cette salle qu'Austerlitz qualifia d'idéale selon ses critères, devant la beauté fruste des lames du parquet, toutes de largeurs différentes, devant les fenêtres inhabituellement hautes, divisées chacune en cent vingt-deux carreaux de verre sertis de plomb au travers desquels, jadis, les longues lunettes avaient été pointées sur les éclipses de lune et de soleil, l'intersection des orbites d'étoiles avec la ligne du *méridien*, le bouillonnement de lumière des Léonides et la chevelure des comètes qui parcourent l'espace intersidéral<sup>37</sup>.

Alors que le narrateur et Jacques Austerlitz visitent ce lieu, reconverti en musée de l'astronomie, dans lequel ils admirent des instruments de mesure anciens, le personnage éponyme se lance dans un long discours consacré au temps, ou plus exactement à une remise en question radicale du temps comme donnée essentielle du monde. Ses propos s'ouvrent sur l'affirmation selon laquelle le temps est une invention humaine :

Le temps, dit [Austerlitz] dans le cabinet aux étoiles de Greenwich, le temps était de toutes nos inventions de loin la plus artificielle et, lié aux étoiles tournant autour de leur axe, il n'était pas moins arbitraire que s'il eût été calculé à partir des cernes de croissance des arbres ou de la durée que met un calcaire à se désagréger [...] <sup>38</sup>.

37 *Austerlitz*, p. 122, je souligne. « Ich wunderte mich in diesem, wie Austerlitz bemerkte, für seine Begriffe idealen Raum, über die einfache Schönheit der verschieden breiten Bodenbretter, die ungewöhnlich hohen, jeweils in einhundertzweiundzwanzig bleiumrandete Glasquadrate unterteilten Fenster, durch die einst die langen Fernrohre gerichtet wurden auf die Verfinsterungen der Sonne und des Mondes, auf die Überschneidungen der Sternbahnen mit der Linie des *Meridians*, auf die Lichtschauer der Leoniden und die geschweiften Kometen, die durch den Weltraum fliegen » (p. 145).

38 *Ibid.*, p. 122-123. « Die Zeit, so sagte Austerlitz in der Sternkammer von Greenwich, sei von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste und, in ihrer Gebundenheit an den um die eigene Achse sich drehenden Planeten, nicht weniger willkürlich als etwa eine Kalkulation es wäre, die ausginge vom Wachstum der Bäume oder von der Dauer, in der ein Kalkstein zerfällt [...] » (p. 145-146).

Ce morceau de bravoure du livre souligne que les unités de mesure mises au point afin de détenir une emprise sur le temps relèvent d'une construction qui s'appuie sur la représentation imaginaire d'un soleil moyen. Austerlitz critique également la conception qui assimile le temps à un fleuve, en relevant l'inadéquation de cette image, puisqu'on ne saurait assigner au temps une source et une embouchure. Quelles seraient les rives du temps ? Comment expliquer que le temps soit suspendu par endroits, tandis qu'il se précipite à d'autres ? Le temps est-il égal à lui-même depuis toujours ? Selon Austerlitz, les morts, les mourants sont hors du temps, et le malheur suffit à soustraire un individu au passé et à l'avenir. Lui-même n'a jamais possédé de montre, dans l'espoir de voir les moments coexister les uns auprès des autres, « [...] auquel cas rien de ce que raconte l'histoire ne serait vrai, rien de ce qui s'est produit ne s'est encore produit mais au contraire se produit juste à l'instant où nous le pensons, ce qui d'un autre côté ouvre naturellement sur la perspective désespérante d'une détresse perpétuelle et d'un tourment sans fin<sup>39</sup>. » Il récuse ainsi toute conception linéaire du temps au profit d'une appréhension spatiale qui verrait les instants disposés de manière contiguë, accessibles dans un geste unique. Une telle vision considère un espace temporel somme toute limité, puisqu'il ne s'étend pas à l'infini, au-delà de l'horizon du sujet. En ce sens, c'est également la notion d'extension qui se voit suspendue. Tout coexiste *hic et nunc*.

Austerlitz tient son discours sur le temps à Greenwich. Le méridien du même nom, qui passe par le célèbre observatoire, a été adopté dans le monde entier comme méridien origine des fuseaux horaires, et comme méridien zéro des cartes et des atlas. Il joue donc le rôle d'origine spatiale *et* temporelle dans nos représentations formalisées de ces dimensions. Aussi les détermine-t-il en constituant leur point zéro. Il représente ainsi l'ambition de maîtrise objective que l'homme cherche à exercer sur l'espace et le temps, alors qu'Austerlitz propose, depuis un lieu si chargé de signification, une vision du temps qui nie sa continuité et son uniformité. À une conception du méridien comme medium d'une vision scientifique du monde où tous les instants se vaudraient, il oppose un rapprochement des instants opéré par un sujet, selon des accélérations et des suspens propres au temps lui-même<sup>40</sup>. L'individu, traversé par le temps, subit

39 *Ibid.*, p. 124-125. « [...] daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffne eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein » (p. 148).

40 *Ibid.*, p. 123. « Pourquoi, en un lieu, le temps reste-t-il éternellement immobile tandis qu'en un autre il se précipite en une fuite éperdue ? Ne pourrait-on point dire que le temps lui-même, au fil des siècles, au fil des millénaires, n'a pas été synchrone ? » [« Warum steht die



sa loi si singulière. Il découvre alors des méridiens, cette fois au sens celanien du terme, qui traversent son existence. Lors de ce dialogue entre le narrateur et Austerlitz à Greenwich, se joue la rencontre entre ces deux visions du méridien, placée sous le signe de la contiguïté spatiale et temporelle des événements.

L'extrême sensibilité aux signes abolit la notion de seuil d'importance. En effet, ce qui détermine le poids d'un signe n'est plus corrélé à une valeur objective, mais bien à la résonance qu'il trouve par rapport à d'autres signes. C'est ce que montre de manière exemplaire, car pathologique, la mise en scène du délire d'interprétation, « de mise en relation », comme le dit justement la langue allemande (« Beziehungswahn »). Dans ce type de fonctionnement mental, tout peut faire l'objet d'une attention que la norme jugera pour sa part démesurée. Il n'y a plus d'échelle d'importance, puisque tout élément est relié à l'ensemble des paramètres qui entrent en compte dans la vie du sujet. Sur le plan psychologique, il s'agit là du pendant à la poétique de la coïncidence et du méridien. Son corollaire, au plan de l'agencement du récit sebaldien, correspond à la mise en retrait de la notion de structure au profit du réseau. Afin de déterminer le rôle que joue un élément dans l'économie générale du récit, il est dès lors plus juste de recourir à la notion d'*intensité*, au détriment de l'*importance*. En effet, tout point peut être signifiant, sans que cela entraîne un nivellement de l'écriture, qui correspondrait à une tonalité neutre, d'une égale indifférence. Au contraire, pour que le réseau puisse déployer une dynamique, une différence d'intensité, manifeste dans la prose sebaldienne, est même requise.

Une telle variation d'intensité se traduit pour partie dans la diversité des supports sur lesquels un réseau prend appui, que l'on qualifiera d'*envergure*. Les notations prennent ainsi la forme d'une image, d'un mot, d'une citation, d'une description. Parmi la profusion d'exemples qui auraient leur place ici, considérons la présence diffuse d'une figure, celle de Ludwig Wittgenstein. La grande attention que Sebald a accordée au philosophe, autant au plan de la pensée qu'à celui de la biographie, se traduit dans sa bibliothèque privée, qui contient de nombreux ouvrages du théoricien ainsi que des monographies qui lui sont consacrées. Les manifestations de sa présence relevées dans les œuvres narratives sont présentées en fonction de leur nature, selon leur intensité. La mention du nom est ainsi l'évocation la plus évidente du philosophe, dans la mesure où tout lecteur la perçoit. Puis vient la description, elle aussi explicite, dont la validité ne peut toutefois être reconnue que par un lecteur familier du

---

Zeit an einem Ort ewig still und verrauscht und überstürzt sich an einem anderen? Könnte man nicht sagen, sagte Austerlitz, daß die Zeit durch die Jahrhunderte und Jahrtausende selber ungleichzeitig gewesen ist? » (p. 146-147)].

philosophe. La citation non explicite, quant à elle, suppose la connaissance de l'œuvre. Son intensité est donc moindre. De même, afin de reconnaître une image de Wittgenstein, le lecteur doit convoquer sa mémoire visuelle. Ce type de connaissance relève du domaine biographique, dont Sebald s'inspire pour plusieurs de ses personnages. Enfin, le troisième degré d'intensité se traduit par des détails qui entrent en résonance avec la constellation wittgensteinienne. Au fil de cet examen, il apparaît néanmoins que ces catégories ne sont pas étanches, et que la perception des éléments varie en fonction du degré de familiarité que le lecteur entretient avec le philosophe.

186

Le nom de Wittgenstein est mentionné dans deux des ouvrages de Sebald, *Les Émigrants* et *Austerlitz*. Dans le deuxième récit des *Émigrants*, il apparaît parmi d'autres auteurs que lit le personnage principal : « Il lisait et lisait - Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler et Zweig, autrement dit, en premier lieu, des écrivains qui s'étaient donné la mort ou avaient été près de le faire<sup>41</sup>. » Le nom du philosophe n'est pas particulièrement mis en avant, il semble à première vue perdu au milieu de cette liste. Dans le quatrième récit, la mention est plus fournie. Max Aurach raconte au narrateur qu'il a vécu lors de son premier séjour à Manchester dans l'immeuble qu'avait occupé le jeune Wittgenstein à l'âge de vingt ans, Palatine Road, Nr. 104 (*E*, 196/247-248). Le passage est accompagné d'une photographie de cette maison. Par le renvoi à un personnage réel, à ses biographies ainsi que par la documentation iconographique qui vient l'appuyer, le récit du peintre est ancré dans un système de références attestées. Une telle coïncidence – qui relève bien évidemment de la stratégie d'écriture sebalddienne – est commentée par le personnage lui-même :

Ce lien rétrospectif avec Wittgenstein était sans doute pure illusion, mais il n'en était pas moins significatif pour lui, dit Ferber, et il lui semblait même parfois qu'il se rattachait de plus en plus étroitement à ceux qui l'avaient précédé, raison pour laquelle il éprouvait, en se représentant le jeune Wittgenstein penché sur le projet d'une chambre à combustion variable ou testant sur une fagne du Derbyshire un cerf-volant de sa conception, un sentiment de fraternité qui transcendait sa propre époque et celle de ses ascendants<sup>42</sup>.

41 *Les Émigrants*, p. 72. « Er habe gelesen und gelesen – Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler und Zweig, in erster Linie also Schriftsteller, die sich das Leben genommen hatten oder nahe daran waren, es zu tun » (p. 86).

42 *Ibid.*, p. 196-197. « Zwar sei diese retrospektive Verbindung zu Wittgenstein zweifellos rein illusionär, doch bedeute sie ihm deshalb, sagte Aurach, nicht weniger, ja, es scheine ihm manchmal, als schließe er sich immer enger an diejenigen an, die ihm vorausgegangen seien, und darum empfinde er auch, wenn er sich den jungen Wittgenstein über den Entwurf

Il est bien conscient de l'artifice qui consiste à voir dans ce hasard plus qu'une coïncidence, mais il ne parvient pas à exclure ce sentiment de familiarité, au sens fort du terme, qui le lie subjectivement au philosophe dont il a partagé l'adresse. Pour tout lecteur de Wittgenstein, il est bien difficile de ne pas voir ici une allusion à la théorie de l'air de famille, exposée dans les *Investigations philosophiques*<sup>43</sup>. Dans ce passage, Wittgenstein compare le lien qui unit deux injonctions dont la formulation diffère, mais qui produisent néanmoins le même effet, à celui qu'entretiennent les membres d'une même famille. Il serait faux de réduire l'un à l'autre, de considérer que l'un des énoncés propose une version analytique de l'autre, ce qui présupposerait l'existence d'une généralité au-dessus des énoncés, dont chacun serait une particularisation. Wittgenstein, pour sa part, récuse précisément cette notion de généralisation. En affirmant que les énoncés sont produits uniquement dans le cadre de jeux de langage donnés, il leur dénie toute existence absolue, et produit une théorie du langage qui se dispense de recourir au concept. Ainsi abolit-il la hiérarchie entre concept, ou général, et énoncé, au profit d'une conception qui n'envisage que l'existence d'énoncés donnés. Rien ne leur préexiste :

Au lieu de supposer quelque chose qui soit commun à tout ce que nous nommons langage, je dis qu'il n'y a pas un point commun à tous ces phénomènes, qui serait la raison pour laquelle nous employons le même mot pour tous – mais qu'ils sont *apparentés* les uns aux autres de diverses manières. Et en raison de cette parenté, ou de ces apparentements, nous les appelons tous "langues"<sup>44</sup>.

La parenté qui fonde les liens du langage est décrite plus précisément deux paragraphes plus loin au moyen d'une image : l'air de famille :

Je ne peux mieux qualifier ces ressemblances qu'en employant le terme d'« airs de famille » ; car de cette même façon, les différentes ressemblances qui existent entre les membres d'une même famille se chevauchent et s'entrecroisent : la stature, les traits du visage, la couleur des yeux, la démarche, le tempérament, etc. etc.<sup>45</sup>

---

einer variablen Brennkammer gebeugt oder beim Ausprobieren eines von ihm konstruierten Flugdrachens auf einem Hochmoor in Derbyshire vorstelle, ein weit hinter seine eigene Zeit und Vorzeit zurückreichendes Gefühl der Brüderlichkeit » (p. 248).

43 Voir aussi Iris Denneler, « Am Anfang A. Spuren und Familienähnlichkeiten in W.G. Sebalds Werk », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 139-156.

44 Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, op. cit., § 65 (je traduis) (*Philosophische Untersuchungen*, op. cit., p. 277).

45 *Ibid.*, § 67 (je traduis) (p. 278).

En reprenant l'idée sous la forme du sentiment fraternel qu'éprouve Max Aurach envers le philosophe, Sebald transcrit en vérité, sur le plan narratif, une des idées philosophiques que Wittgenstein a développées. Par-delà la mention explicite, son contexte convoque un pan de la nébuleuse Wittgenstein. Dans le même temps, il rend parfaitement compte de la sensation que suscite l'expérience des coïncidences.

188

Dans *Austerlitz*, l'évocation explicite quitte le champ de l'affinité subjective pour se placer sur le plan de la ressemblance physique. La longue description qui compare Ludwig Wittgenstein et Jacques Austerlitz met en évidence des traits communs qui relèvent, cette fois encore, de l'air de famille. Dans le développement qu'il consacre à cette notion, Wittgenstein évoque aussi bien des traits proprement naturels (la stature, les traits du visage, la couleur des yeux) que des ressemblances acquises par la fréquentation des personnes, comme le tempérament ou la démarche : un air de famille ne repose pas simplement sur une détermination génétique. C'est en vivant avec la famille que l'on adopte les traits de tel de ses membres. Une lecture plus attentive montre que la ressemblance physique entre Austerlitz et Wittgenstein relève de plusieurs domaines. La description s'ouvre sur une constatation : tous deux ont un air d'effroi en partage (*A*, 52/58). Elle se poursuit en indiquant qu'ils portent tous deux un sac à dos analogue, ce qui double la communauté d'expression d'une ressemblance dans leur style vestimentaire. Dans la description, la notion de parenté est explicitement employée : « Je crois que c'est avant tout le sac à dos [...] qui m'inspira cette idée plutôt saugrenue d'une *parenté* en quelque sorte physique entre lui, Austerlitz, et le philosophe mort d'un cancer en 1951 à Cambridge<sup>46</sup> ». La sœur du philosophe est mentionnée dans ce même passage, ce qui conforte l'hypothèse d'un lien fort entre la théorie wittgensteinienne des airs de famille et le choix de ce philosophe comme parangon de Jacques Austerlitz. La description débouche alors sur une analogie physique dont la force est telle qu'en regardant une photographie du philosophe, le narrateur ne peut s'empêcher de penser à Austerlitz, et réciproquement. La conclusion de ce passage dresse la liste de leurs points communs :

[...] tant sont évidentes les ressemblances entre les deux hommes, la stature, la manière qu'ils ont de vous étudier en franchissant une frontière invisible, leur vie installée dans le provisoire, le désir de se suffire d'aussi peu que

46 *Austerlitz*, p. 52. « Ich glaube, es war vor allem der Rucksack, [...] der mich auf die an sich eher abwegige Idee einer gewissermaßen körperlichen *Verwandschaft* zwischen ihm, Austerlitz, und dem 1951 in Cambridge an der Krebskrankheit gestorbenen Philosophen brachte » (p. 58-60).

possible, et cette incapacité, propre autant à Austerlitz qu'à Wittgenstein, de s'embarrasser de préliminaires<sup>47</sup>.

Ils relèvent de la constitution physique, de la manière d'être avec les autres, aussi bien que du mode de vie. Par conséquent, ils ressortissent aux différents champs que couvre la notion d'air de famille. La poétique sebaldienne livre ainsi la version affective du concept philosophique.

Ce premier degré d'intensité est le plus élevé, en raison du caractère explicite des références. Un deuxième niveau repose sur le recours à des citations modifiées, dont les occurrences ont été indiquées dans le deuxième chapitre. Les énoncés peuvent être reconnus par le lecteur familier de l'œuvre wittgensteinienne. Dans *Les Émigrants*, une phrase du *Tractatus logico-philosophicus* consacrée à l'indicible est transformée au point de sortir du domaine de la logique pour s'appliquer à celui des affects. Dans *Austerlitz*, l'image wittgensteinienne qui compare le langage à une ville est attribuée au personnage éponyme, qui tente de faire part de sa crise du langage en comparant son état à une perte d'orientation dans une ville familière. Comme dans les cas précédents, un énoncé formulé en vue d'établir une vérité philosophique est repris pour rendre compte de la vie d'un personnage. Sebald réinscrit les apports de la philosophie wittgensteinienne dans le champ de l'émotion, dont son écriture relève.

Un troisième type d'éléments relève du portrait. Contrairement à la photographie du sac à dos, qui n'était identifiable que grâce au contexte, le visage devrait pour sa part être reconnaissable. Or si un portrait de Wittgenstein est bel et bien reproduit dans *Austerlitz*, il se borne à nous montrer ses yeux. Le texte est avare d'indices : il évoque simplement le regard de certains philosophes. La paire d'yeux est montrée au tout début du livre, bien avant que le nom du philosophe ne soit cité. La gravure de Jan Peter Tripp s'appuie manifestement sur le portrait photographique de Wittgenstein fait par Ben Richards à Swansea, et qui compte au nombre des portraits célèbres du philosophe<sup>48</sup>. En dépit de sa renommée, cette photographie n'est connue que des lecteurs versés dans l'œuvre et dans la biographie du penseur ; en outre, sa réduction à un détail ainsi que le contexte de son insertion le rendent énigmatique. Pour être en mesure d'attribuer ce regard à Wittgenstein, il faut non seulement bien connaître son visage, mais également être remarquablement physionomiste. Cet élément du

47 *Ibid.*, p. 53. « [...] dermaßen auffällig sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden, in der Statur, in der Art, wie sie einen über eine unsichtbare Grenze hinweg studieren, in ihrem nur provisorisch eingerichteten Leben, in dem Wunsch, mit möglichst wenig auslangen zu können, und in der für Austerlitz nicht anders als für Wittgenstein bezeichnenden Unfähigkeit, mit irgendwelchen Präliminarien sich aufzuhalten » (p. 60).

48 Ce portrait est reproduit dans l'ouvrage de Ray Monk, *Wittgenstein. Le devoir de génie*, trad. A. Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob, 1993, ill. 50.

réseau Wittgenstein est dissimulé, mais sa présence n'en contribue pas moins à sa manifestation dans le texte. Après l'apparition des références ultérieures, il devient plus aisé de mettre un nom sur le regard philosophique de l'*incipit*.

Le lecteur qui possède des connaissances biographiques au sujet de Wittgenstein, reconnaîtra également des traits du philosophe disséminés chez plusieurs personnages. Paul Breyer ressemble à l'instituteur que le philosophe choisit de devenir après la Première Guerre mondiale, en Autriche, de 1920 à 1926. Tous deux ont recours à une écriture abrégée pour rédiger certains passages de leurs carnets, et le narrateur insiste sur la facture de l'écriture qui apparaît dans les carnets de l'instituteur, au point d'en reproduire deux pages (*E*, 72-73/86-87)<sup>49</sup>. Il emploie un système d'abréviations qui rappelle le code auquel Wittgenstein recourait dans certains de ses carnets. Sebald semble ainsi avoir tenu à inscrire la présence du philosophe jusque dans l'écriture manuscrite du personnage. Autre écho biographique, Jacques Austerlitz exerce le métier d'historien spécialiste de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que Wittgenstein a conçu la maison de sa sœur à Vienne, dans la Kundmangasse, en 1926. Comme le philosophe, qui travaille quelque temps comme jardinier dans le monastère de Klosterneuburg en 1920, le personnage devient jardinier quelques mois durant, pour se remettre de ses troubles psychiques. Tout comme David Pinsent, l'ami que Wittgenstein avait rencontré pendant ses études, meurt dans un accident d'avion, le proche d'Austerlitz rencontré au même âge, Gerald FitzPatrick, périt dans les mêmes circonstances. Mais Sebald ne se contente pas d'utiliser des traits saillants de la vie si singulière de Ludwig Wittgenstein pour camper ses personnages principaux. Au détour d'une description consacrée à un personnage secondaire, l'enseignant atypique qu'il fut à Cambridge se glisse subrepticement : comme le philosophe, le professeur d'histoire d'Austerlitz, Hilary, fait parfois cours allongé par terre (*A*, 87/102).

Tous ces éléments constitutifs d'un « réseau Wittgenstein » n'apparaissent donc pas avec le même degré d'intensité aux yeux du lecteur. Le dispositif mis en place par Sebald ne relève pas du jeu de piste, où seul un lecteur suffisamment cultivé pourrait savourer dans toute sa plénitude l'œuvre produite. L'intérêt d'une écriture en réseau réside dans la variation d'intensité des éléments. Elle joue un rôle déterminant dans l'aptitude du lecteur à reconnaître d'autres allusions. Ainsi l'évocation du nom du philosophe dans le récit « Max Aurach » rend-elle le lecteur plus sensible à la reformulation de la célèbre citation du *Tractatus*

49 Pour un aperçu de l'écriture de Wittgenstein dans ses carnets, voir Ludwig Wittgenstein, *Geheime Tagebücher 1914-1916*, éd. W. Baum, Wien, Turia & Kant, 1991. Sebald possédait l'ouvrage. Par-delà la ressemblance, on notera que Paul Breyer emploie un type de sténographie, tandis que Wittgenstein utilise un code secret.

*logico-philosophicus*. De manière encore plus troublante, la présence des yeux de Wittgenstein dans les premières pages d'*Austerlitz* annonce la description qui compare le personnage éponyme et le philosophe en soulignant en premier lieu la ressemblance de leur regard, alors même que l'image des yeux n'est pas explicitement attribuée au modèle d'Austerlitz. À partir du moment où le lecteur est rendu sensible à ce réseau, il le détecte dans le moindre détail. L'évocation du Russell Square de Londres sera entendue comme une allusion à Wittgenstein, en raison de la relation intellectuelle – et humaine – mouvementée que les deux penseurs ont entretenue. Des éléments infimes entrent alors dans le champ d'un réseau. Dans la mesure où chaque lecteur, selon ses connaissances, mais également ses associations subjectives, détermine ainsi ses propres réseaux, il est véritablement impossible de déterminer leur envergure.

De tels exemples montrent en outre comment la présence diffuse d'éléments situés sous le seuil de détection général du lecteur entre néanmoins dans l'économie du réseau, en le prédisposant à accueillir la référence explicite non plus sur le mode de la nouveauté, mais en ayant le sentiment d'être en terrain connu. De manière semblable, la mention du documentaire d'Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*, consacré à la Bibliothèque Nationale, prend une résonance singulière après le récit des deux séjours qu'Austerlitz a effectués enfant à Marienbad. Qui ne verrait pas ici un écho à *L'année dernière à Marienbad*, et donc une annonce voilée de la mention explicite du cinéaste ? En disposant des éléments situés en dessous du seuil de perception du lecteur, Sebald le prépare insensiblement à accueillir sous le régime de la familiarité la mention explicite des réseaux auxquels ils appartiennent. Rappelons ici que tout lecteur, si cultivé soit-il, sera confronté en un point du texte à ces signes subliminaux. C'est la poétique dont procède l'écriture de Sebald qui requiert leur emploi. La présence continue de ces éléments unifie le texte et place le lecteur dans un contexte qui l'incite à reconnaître à son tour des parentés entre des éléments qui lui ont paru insignifiants à première lecture. Ce qui fonde le lien qui unit les éléments d'un réseau ne relève pas du concept, de la généralité, mais bien au contraire du détail. En cela, le réseau procède selon des apparentements en tout point comparables à ceux qui fondent les airs de famille, comme l'a montré Wittgenstein pour récuser la nécessité du passage par le concept dans l'usage du langage.

La notion d'air de famille, en ce qu'elle permet le rapprochement entre deux éléments sans la médiation de la généralité, implique que ce dernier ne s'effectue non plus par identité, mais par similarité. Quand on dit de quelqu'un qu'il a les mêmes yeux que sa grand-mère, non seulement son visage n'est pas entièrement identique, mais les yeux eux-mêmes ne le sont pas nécessairement ;

ils présentent simplement une grande ressemblance. Par conséquent, il s'agit là de rapprochements, par contiguïté. De proche en proche, des éléments qui ne seraient pas mis en relation *a priori* se voient appartenir à la même chaîne. Dès lors, quelle pourrait bien être la *clôture du réseau* ? Wittgenstein livre une image d'une pertinence remarquable afin de faire voir comment un air de famille peut réunir de proche en proche des éléments qui, pour certains d'entre eux, n'entretiennent aucune ressemblance manifeste :

Et de même par exemple les types de nombre forment une famille. Pourquoi nommons-nous quelque chose « nombre » ? Eh bien, en somme, en raison de sa parenté – directe – avec un élément que l'on a nommé jusqu'à présent nombre ; et de ce fait, peut-on dire, il acquiert une parenté indirecte avec un autre terme que nous appelons également *ainsi*. Et nous étendons notre notion de nombre comme nous enroulons les fibres les unes avec les autres, lors du filage. Et la solidité du fil ne tient pas à ce qu'il serait parcouru par une des fibres de bout en bout, mais à ce que de nombreuses fibres s'enchevêtrent<sup>50</sup>.

192

Les fibres qui composent un fil ne sont pas présentes de bout en bout, et néanmoins, la continuité du fil existe bel et bien. Quoi de commun entre un regard anonyme et Russell Square ? Rien, à moins de suivre les méandres qui mènent de la gravure de Jan Peter Tripp à la totalité du visage représenté sur la photographie de Wittgenstein, de cette photographie à la biographie et à la philosophie de ce dernier, puis de ces données à leur lien avec un autre philosophe, Bertrand Russell, et enfin de ce nom à celui de la place londonienne.

La continuité qui lie rapprochements et airs de famille devient manifeste lorsque Sebald décrit le jeu auquel se livre Austerlitz avec ses anciennes photographies, à la manière d'un jeu de cartes. Le personnage retourne les photographies qu'il a mélangées, et voit se dessiner, au gré du hasard, des « airs de famille » insoupçonnés (*A*, 144/171-172). Par le truchement des coïncidences s'établissent des ressemblances. La citation du terme wittgensteinien ne doit rien au hasard ; elle pose un jalon supplémentaire du réseau Wittgenstein, lui-même relié ici à celui des photographies. Le risque que cette poétique de l'association fait courir à celui qui la pratique est

50 Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques* (je traduis). « Und ebenso bilden z.B. die Zahlenarten eine Familie. Warum nennen wir etwas « Zahl »? Nun etwa, weil es eine – direkte – Verwandtschaft mit manchem hat, was man bisher Zahl genannt hat; und dadurch, kann man sagen, erhält es eine indirekte Verwandtschaft zu anderem, was wir auch so nennen. Und wir dehnen unseren Begriff der Zahl aus, wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, daß irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen » (p. 178).



directement exprimé par Austerlitz au moment où il explique au narrateur les raisons pour lesquelles il n'a jamais pu achever son travail de doctorat. Le narrateur rapporte cette discussion :

Ses recherches, me dit un jour Austerlitz, avaient eu tôt fait de déborder leur visée initiale, l'élaboration d'une thèse, et avaient foisonné en d'infinis travaux préliminaires pour une étude exclusivement axée sur ses propres vues relatives aux *airs de famille* existant entre tous ces bâtiments. Pourquoi il s'était engagé sur un terrain aussi vaste, il l'ignorait, dit Austerlitz. Sans doute avait-il été mal conseillé lorsqu'on avait accepté ses premiers travaux de recherches. Mais il était également vrai qu'encore aujourd'hui il continuait d'obéir à une pulsion qu'il ne comprenait pas bien lui-même, liée d'une manière ou d'une autre à une fascination, qui s'était très tôt manifestée chez lui, pour tout ce qui était réseau, par exemple le système [...] des chemins de fer<sup>51</sup>.

Si ce projet de thèse n'aboutit pas, la faute en incombe en premier lieu à la nature même du projet. À vouloir établir des airs de famille au sein de l'architecture capitaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, Austerlitz ne peut poser un terme à son travail. De proche en proche, tout finit par être lié, et des éléments nouveaux ne cessent d'enrichir le corpus. Le passage décrit explicitement le lien qu'entretient la notion d'air de famille avec le réseau. Depuis bien longtemps, Austerlitz a éprouvé une sensibilité extrême à l'égard des réseaux, et c'est bien ce qui le conduit à reconnaître des airs de famille, à établir des ressemblances et à étendre sans fin son corpus de recherche.

Ainsi, les réseaux ne sont pas des groupes d'éléments étanches les uns à l'égard des autres. Les points de contact qui ne manquent pas d'apparaître entre eux ne sont pas le fait du hasard. Leur existence corrobore au contraire la théorie sous-jacente à une telle poétique, qui trame un tissu narratif émaillé de motifs repris et variés au cours du texte. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que des éléments du réseau Wittgenstein s'intègrent à d'autres

51 Austerlitz, p. 43-44, je souligne. « Seine Recherchen, so sagte mir Austerlitz einmal, hätten ihren ursprünglichen Zweck, der der eines Dissertationsvorhabens gewesen sei, längst hinter sich gelassen und seien ihm unter der Hand ausgeüfert in endlose Vorarbeiten zu einer ganz auf seine eigenen Anschauungen sich stützenden Studie über die *Familienähnlichkeiten*, die zwischen all diesen Gebäuden bestünden. Weshalb er auf ein derart weites Feld sich begeben habe, sagte Austerlitz, wisse er nicht. Wahrscheinlich sei er bei der Aufnahme seiner ersten Forschungsarbeiten schlecht beraten gewesen. Richtig sei jedoch auch, daß er bis heute einem ihm selber nicht recht verständlichen Antrieb gehorche, der irgendwie mit einer früh schon in ihm sich bemerkbar machenden Faszination mit der Idee eines Netzwerks, beispielsweise mit dem gesamten System der Eisenbahnen, verbunden sei » (p. 48-49).

encore. Les yeux de Wittgenstein, par exemple, font également partie d'une topique du regard, qui se manifeste par de nombreuses images. Manchester, ville où le philosophe a vécu, est comparée à la ville polonaise de Lodz, ce qui la relie au champ de la destruction opérée par le nazisme. Cette comparaison est d'autant plus frappante que de manière courante, Lodz est appelée en Pologne le Manchester polonais<sup>52</sup> en raison des filatures de coton qui ont fait la célébrité de ces deux villes. Ironie du texte, l'image se noue donc à partir d'un renversement qui tresse matériellement la similitude de ces métropoles industrielles. Le cas d'Alain Resnais atteste lui aussi, comme tant d'autres, de l'infinité des connexions possibles. *Toute la mémoire du monde* relève ainsi autant du réseau « bibliothèques » que de celui de la mémoire, dont Austerlitz subit des troubles importants, longuement évoqués dans le livre. Un réseau ne doit donc pas s'entendre comme une bulle isolée, mais bien comme une chaîne dont les anneaux peuvent également servir de maillons à d'autres chaînes. Aussi ne prend-il jamais fin.

Que ce soit à son commencement, dans son déploiement ou sa clôture, le réseau se dérobe à l'assignation d'un terme. Il s'agit là d'un trait caractéristique de ce mode de pensée. À défaut de connaître une limite déterminée, il est défini par une ouverture de principe qui peut susciter des découvertes inattendues. En cela réside sa capacité *créatrice*. Il ne s'agit naturellement pas ici de savoir si les lectures que ces ouvrages suscitent ont été consciemment envisagées par l'auteur – ce que nul n'apprendra jamais, et qui ne saurait en aucun cas constituer un horizon limitatif pour l'interprétation, mais de montrer comment le recours à un tel dispositif incite le lecteur à interpréter à son tour en fonction de ses compétences personnelles. En mettant en scène un narrateur à la limite du délire interprétatif, en créant des connexions par ressemblance entre des éléments éloignés – en un mot, en mettant à l'honneur le principe de l'association libre dans son écriture, Sebald libère des potentialités de lecture.

À mesure qu'il découvre de nouveaux livres de cet auteur, le lecteur est gagné par un sentiment de déjà-vu. Cette impression se fonde sur des récurrences de divers ordres. La plus manifeste réside dans la rémanence de motifs comme le réseau ferré, présent aussi bien dans les textes que dans les images, ou encore du regard, par la présence récurrente d'images dont le sujet unique est constitué par

52 Pour une lecture de cette image par rapport à la mémoire du nazisme, voir Ruth Vogel-Klein, « Détours de la mémoire. La représentation de la Shoah dans la nouvelle Max Aurach de W.G. Sebald », dans F. Rétif, *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 154-174.

des yeux<sup>53</sup>. Dans *Vertiges*, les yeux sont autant d'extraits de tableaux : un portrait d'Henri Beyle, deux détails de la fresque de Pisanello, *Saint Georges terrassant le dragon* (V, 15/15 et 73/87). Le dernier récit des *Émigrants*, consacré à Max Aurach, reproduit dans l'édition allemande le détail d'une photographie où apparaît l'œil gauche du peintre (E, 265). Dans *Austerlitz* enfin, des gravures de Jan Peter Tripp montrent les yeux du peintre et du philosophe (A, 11/11). Les quatre textes présentent également chacun une image sur laquelle le narrateur est identifiable : un passeport (V, 107/128), un cliché à contre-jour pris aux États-Unis (E, 106/130), un portrait en pied devant un cèdre en Angleterre (AS, 310/313) et le reflet du photographe dans la devanture d'un magasin de Theresienstadt (A, 233/282). Sa présence physique contribue à créer une familiarité avec la voix qui guide le récit, si bien que le lecteur peut éprouver le sentiment de toujours lire le même livre, tant la permanence de certains traits l'y encourage.

Le sentiment de familiarité ne se fonde pas uniquement sur une permanence thématique. L'emploi de certaines expressions, comme « ungut », y contribue largement. Lorsque le narrateur, ou l'un de ses personnages, traverse un moment difficile, cet adjectif est employé avec insistance<sup>54</sup>. Plus le lecteur connaît l'œuvre, plus il a le sentiment, cette fois en retrouvant ces mêmes expressions, d'avoir déjà lu le texte, de revivre une expérience connue plutôt que de la découvrir. L'art avec lequel Sebald joue de la citation redouble cette impression. Sa manière d'en dissimuler au gré des pages contribue à replacer un lecteur familier de l'une ou l'autre d'entre elles dans son propre univers. Mais de façon plus subtile, il dispose des références à ces mêmes références. Dans le deuxième récit de *Vertiges*, le narrateur clôt le récit du premier voyage en Italie sur des considérations générales sur le temps, dont la dernière phrase affirme : « La nuit du temps dure bien plus que son jour, et nul ne sait quand eut lieu l'équinoxe<sup>55</sup>. » L'assertion paraît pour le moins mystérieuse. Le lecteur la voit réapparaître, cette fois en anglais, dans *Les Anneaux de Saturne* : « *The night of time [...] far surpasseth the*

53 À propos des regards insérés dans l'œuvre, voir Jan Ceuppen, « Realia. Konstellationen bei Benjamin, Barthes, Lacan – und Sebald », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, op. cit., p. 241-258, notamment p. 259 où l'auteur, s'appuyant sur Lacan, considère que dans les textes, « ça nous regarde ».

54 Ces quelques exemples montre la parenté des expressions en allemand, intraduisible en français : « eine besonders un gute Zeit » (*Vertiges*, p. 39), « mit un guten Erinnerungen » (*Vertiges*, p. 187), « eine un gute, schwere Nacht » (*Les Anneaux de Saturne*, p. 102), « in Unkenntnis noch der un guten Dinge » (*Les Anneaux de Saturne*, p. 313), « von Kopfschmerzen und un guten Gedanken geplagt » (*Austerlitz*, p. 6), « aus einem un guten Traum » (*Austerlitz*, p. 412).

55 *Vertiges* (phrase omise dans l'édition française). « Weit länger währt die Nacht der Zeit als deren Tagesspanne, und es weiß keiner wann das Äquinoktium gewesen ist » (p. 93).

*day and who knows when was the Aequinox ?* » (AS, 185/186). Dans les deux cas, ces remarques apparaissent de manière incidente, de sorte qu'il n'est pas évident de se souvenir de l'une en découvrant l'autre. Néanmoins, le lecteur éprouve un sentiment diffus de déjà-vu qui contribue à le rendre réceptif à l'esthétique de la coïncidence que Sebald met en pratique. Dans ce cas précis, toute part de hasard est évacuée : quelle que soit l'étendue des connaissances livresques de son lecteur, Sebald écrit de manière à provoquer l'effet recherché. Selon un procédé comparable, il évoque furtivement dans *Austerlitz* la figure d'un écrivain russe qui a écrit ses mémoires<sup>56</sup>. Comment oublier que Nabokov a été longuement évoqué, et de manière répétée, dans *Les Émigrants* ? Au lieu de mentionner explicitement son nom, Sebald se contente d'esquisser sa silhouette littéraire – à charge pour le lecteur de compléter le portrait, en convoquant ses propres souvenirs de lecture. Tout au long de son œuvre, Sebald élabore un univers continu, que les détails, autant que les pierres angulaires, contribuent à construire selon un enchevêtrement de renvois internes. C'est précisément parce que ce système d'échos n'est pas explicité qu'il est doté d'une qualité dynamique : une tâche non négligeable incombe au lecteur, qui est amené par

56 *Austerlitz*, p. 77-78. Une comparaison des termes exacts avec l'original met en évidence l'ampleur de la réécriture (je souligne les termes communs) : « Ce n'est que récemment que ce détail m'est revenu en mémoire, dit Austerlitz, quand j'ai retrouvé en lisant les souvenirs d'enfance et de jeunesse d'un écrivain russe cette manie de se poudrer qu'avait aussi ma grand-mère, une dame qui, au demeurant, bien qu'elle passât le plus clair de son temps *allongée sur un canapé* à se nourrir presque exclusivement de *pâte de raisins* et de *lait d'amande*, jouissait d'une *robuste constitution* et *dormait constamment fenêtre grande ouverte*, à telle enseigne qu'un *beau matin*, après une nuit de tempête, elle se réveilla *ensevelie sous une couche de neige sans que pour autant elle eût à en souffrir le moins du monde* ». [« Mir ist dieses Einweißen des Predigerhauses erst neulich wieder in den Sinn gekommen, sagte Austerlitz, als ich bei einem russischen Schriftsteller in seiner Kindheits- und Jugendbeschreibung von einer ähnlichen Pudermanie las, die seine Großmutter gehabt hatte, eine Dame, die sich allerdings, trotzdem *sie die meiste Zeit auf dem Kanapee lag* und sich fast ausschließlich von *Weingummis* und *Mandelmilch* ernährte, einer *eisernen Konstitution* erfreute und *immer bei sperrangelweit offenem Fenster schlief*, weshalb es auch einmal geschah, daß *sie eines Morgens, nachdem es draußen die ganze Nacht gestürmt hatte, unter einer Schneedecke erwachte*, ohne dadurch auch nur den geringsten Schaden zu nehmen » (p. 91)].

Voir Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, op. cit., p. 121 (je traduis) : « [...] [la grand-mère] avait passé *la majeure partie de sa vie allongée*, à s'éventer avec un éventail en ivoire. Une boîte de *boules de gomme* ou un verre de *lait d'amande* étaient toujours à portée de sa main, ainsi qu'un miroir de poche, car elle avait l'habitude de se repoudrer le visage avec une large houppette rose, environ toutes les heures, et le petit grain de beauté sur sa pommette émergeait de toute cette poudre comme un grain de cassis. Malgré le cours alangui de son quotidien, c'était encore une femme *extraordinairement solide*, et elle mettait un point d'honneur à *dormir toute l'année près d'une fenêtre grande ouverte*. Un matin, alors que le *blizzard avait soufflé toute la nuit*, sa femme de chambre l'avait trouvée *allongée sous une couche de neige* étincelante qui s'était déposée sur son lit et sur elle-même *sans perturber la santé éclatante de son sommeil* ».

ce dispositif complexe à mettre en relation les points du texte, et à entrer ainsi de plain-pied dans la logique d'association libre dans laquelle réside l'impulsion créatrice de l'écriture.

#### Valeur dynamique du réseau

Un réseau est composé d'éléments dont l'intensité est variable. Dans la mesure où aucun seuil minimum de perception ne saurait être défini ni justifié, il s'ensuit que des composantes allant du plus infime au plus manifeste contribuent à la constitution d'une constellation qui entre à son tour en relation avec d'autres, de sorte qu'une *dynamique due à la variation d'intensité* se crée. Un exemple en est fourni par la récurrence de la référence à la soie dans *Les Anneaux de Saturne*. L'image a été souvent commentée en raison de sa valeur poétologique. La réussite singulière de l'image sebaldienne ne se limite pas à cet emploi d'ordre métaphorique. En effet, nul besoin à cette fin de disséminer tout au long du texte des lambeaux de soie. Pourtant, c'est bien le procédé qu'adopte Sebald. La table des matières ne mentionne la soie qu'au sujet du dernier chapitre, où un développement technique et historique détaillé et érudit a sa place. Mais ce long passage a été préparé par une série d'évocations qui attirent à des degrés divers l'attention du lecteur. La plus manifeste concerne la passion que l'impératrice Tz'u-hsi voue aux vers à soie. Bien plus ténues sont celles qui émaillent l'ensemble du texte<sup>57</sup>. Le tableau VII présente le relevé des occurrences et définit leur statut. La plupart d'entre elles relève du détail, au même titre que de nombreuses autres indications qui précisent simplement la nature d'un tissu décrit.

Tableau VIII. Présence de la soie dans *Les Anneaux de Saturne*

Mention	Détail	Comparaison	Élément repris dans AS	Mise en valeur	Développement
négociant en soiries (p. 23/21)			*		
tapis de soie (p. 35/35)	*				
le petit lambeau de soie contenu dans l'urne de Patrocle (p. 39/38)				*	
les tapisseries de soie (p. 48/46)	*				
de la soie persane grossière (p. 75/73)	*				

57 Pour les occurrences thématiques de la soie, voir Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B./Berlin/Wien, Rombach, 2006, p. 169-174.

Mention	Détail	Comparaison	Élément repris dans AS	Mise en valeur	Développement
de soie noire (p. 131/129)	*				
un petit lambeau de soie noir (p. 133/129)		*			
fil de soie bigarrés (p. 151/150)	*				
l'argent et les soiries (p. 174/174)	*				
dieux de la soie, vers à soie (p. 181/182-183)					*
vers à soie gris cendre, Bombyx mori (p. 197/198)		*			
un mouchoir de soie grise (p. 215/215)	*				
jabot de soie noire (p. 248/247)	*				
faite de centaines de morceaux de soie (p. 254/253)	*				
mûrier, silkworms (p. 263-264/263)				*	
les rubans de soie noire (p. 299/301)	*				
les mystères de la sériciculture, œufs de vers à soie (p. 322/324)				*	
histoire de la sériciculture (p. 322-345/324-348)					*
sériciculture (p. 346/349)	*				
voiles épais en soie noire de Mantoue (p. 347/350)				*	
fil d'un marchand de soie (p. 347/350)			*		
crêpe de soie noire (p. 347/350)				*	

Par deux fois, la soie sert d'exemple dans une comparaison. Elle s'inscrit ainsi dans le champ métaphorique du texte. Mais par-delà ces notations de détail, certaines occurrences sont mises en relief. Ainsi l'évocation du morceau de soie placé dans l'urne de Patrocle forme-t-elle la dernière phrase du premier chapitre. La citation de Thomas Browne, reprise à la forme interrogative, est nécessairement remarquée dès la première lecture. Trois autres mentions font également l'objet d'une attention thématique marquée. C'est le cas du passage où Mrs Ashbury déclare avoir envisagé d'élever des vers à soie. Le terme est de surcroît indiqué en anglais, ce qui renforce la focalisation. Quant à l'énumération des objets qui figurent dans la collection du musée imaginaire de Thomas Browne, elle se clôt sur la mention du bâton de bambou dans lequel des moines

persans auraient dissimulé des œufs de vers à soie et seraient ainsi parvenus pour la première fois à exporter les précieux insectes de Chine. La position qu'occupe cette description dans la liste ainsi que sa longueur, nettement supérieure aux autres, éveillent la curiosité du lecteur. Enfin, les dernières phrases du texte évoquent à nouveau la soie, et laissent le lecteur méditer sur son usage dans les pratiques du deuil. La mise en valeur thématique se double ainsi fréquemment d'une mise en relief rhétorique, dans la mesure où trois de ces quatre éléments se trouvent en position de clôture.

En réalité, les détails eux-mêmes gagnent en intensité à mesure que la présence de la soie se manifeste. Du moment que son attention est attirée par une mise en valeur, le lecteur accorde une plus grande importance aux mentions les moins perceptibles. Un tel phénomène n'est pas propre au réseau ; toute insistance thématique produit un effet similaire. En revanche, il est plus étonnant de constater que les longs développements interviennent tardivement dans le texte. Ils sont donc véritablement préparés par les mentions d'apparence anecdotique. La biographie de Thomas Browne indique ainsi au premier chapitre, de manière incidente, qu'il est le fils d'un marchand de soie. La remarque sera reprise à la toute dernière page du livre, où elle est investie d'une valeur explicative : le narrateur suggère d'y lire une piste qui permet de comprendre la sensibilité du médecin anglais aux utilisations de ce matériau. L'itération de la remarque prend un nouveau sens. Si l'on examine la succession des notations, il apparaît que de petites touches succèdent à des évocations plus marquées. Une telle variation d'intensité fait émerger imperceptiblement le réseau, d'autant que celui-ci entre en relation avec les constellations du deuil, de la destruction ou encore de la présence de Thomas Browne. Le recours à un réseau, plutôt qu'à un thème toujours explicité, confère une grande plasticité au texte. La différence d'intensité entre ces notations sollicite la mémoire du lecteur avec plus de subtilité, et incite de ce fait à percevoir le texte comme un ensemble en mouvement. À mesure que les notations appuyées surgissent, les détails qui les ont précédées se voient investis après-coup d'une charge supérieure. Le jeu avec le potentiel contribue ainsi à la qualité dynamique de l'écriture sebalienne.

En raison de la répétition des éléments d'un réseau, leur pondération tend à s'accroître à mesure de leur accumulation, bien que ce facteur dépende également du rôle joué par un élément en un point donné du récit. Ce qu'apporte la *répétition* dans la perception que le lecteur a d'un élément, réside dans la prédisposition à la reconnaissance que l'occurrence antérieure éveille en lui. Néanmoins, la tendance au *crescendo* ne dessine que l'une des coordonnées du phénomène : son intensité. Or, la dynamique propre au développement de

chaque réseau peut également être *orientée par l'itération*, comme en témoigne la référence à Chateaubriand dans *Les Anneaux de Saturne*.

Les mentions de l'œuvre se concentrent en une partie du texte, le neuvième et pénultième chapitre. Quatre séquences peuvent être distinguées dans ce passage. Si l'on examine l'ordre des séquences qui reprennent des passages des *Mémoires d'outre-tombe* et celui de ces mêmes passages dans l'œuvre d'origine, il apparaît que Sebald remonte progressivement le cours du texte de Chateaubriand pour atteindre son *incipit* au moment où il en prend congé.

200 Dans un premier temps, le narrateur évoque le passage de Chateaubriand à Bungay (*AS*, 296-301/297-303). Il est lui-même en route pour Bungay et se trouve à ce moment à Saint Margaret d'Ilkeshall. Dans cette localité officiait le révérend Ives, le père de Charlotte dont s'éprend Chateaubriand. L'idylle avec Charlotte est rappelée sur les lieux mêmes où elle s'est produite ; c'est là l'un des modes d'association fréquemment à l'œuvre dans *Les Anneaux de Saturne*. Le lieu fait surgir une mémoire, personnelle ou culturelle<sup>58</sup>. Dans ce passage, Sebald se réfère implicitement aux chapitres IX à XI du dixième livre des *Mémoires d'outre-tombe*, ajoutant d'ailleurs à l'occasion des anecdotes de son cru<sup>59</sup>. Chateaubriand, accueilli dans son exil par la famille du révérend Ives, aime Charlotte mais doit fuir la famille lorsque celle-ci envisage le mariage, puisqu'il est alors contraint d'avouer qu'il est déjà marié. Vingt-sept années plus tard, devenu ambassadeur à Londres, il y reçoit la visite de Charlotte avec une très grande émotion malgré leur long éloignement. Le passage se conclut par des considérations générales sur le souvenir. Sebald juxtapose ici des extraits issus de pages très éloignées en vertu d'une convergence thématique.

La deuxième séquence consacrée à Chateaubriand fait immédiatement suite à la première, mais un changement de paragraphe les distingue (*AS*, 301-303/303-305). Ici, les *Mémoires d'outre-tombe* sont envisagés dans leur globalité, et le passage consacré à Charlotte est replacé dans le contexte général du projet de l'ouvrage, fragment infime perdu dans des milliers de pages (*AS*, 303/303-304). Le narrateur remarque alors que la structure des *Mémoires* est orientée vers la mort :

58 Pour une comparaison entre Proust et Sebald à ce sujet, voir Richard Bales : « The Loneliness of the long-distance Narrator: the Inscription of Travel in Proust and W.G. Sebald », dans J. Conroy (dir.), *Cross-cultural Travel*, New York/Bern, Peter Lang, 2003, p. 507-512 et « "L'édifice immense du souvenir". Mémoire et écriture chez Proust et Sebald », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 129-137.

59 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, le Livre de Poche, 1973, t. I, p. 428-431, puis p. 434-438. Sebald possédait cette édition de l'ouvrage. Les passages indiqués sont fortement soulignés.



Devenu, en vertu de cet acte scriptural, le martyr de ce que la providence nous réserve, il repose de son vivant déjà dans la tombe que représentent ses mémoires. La récapitulation du passé se fixe d'emblée sur l'heure de la délivrance, dans le cas de Chateaubriand sur le 4 juin 1848, jour où dans un rez-de-chaussée de la rue du Bac, la mort lui retire la plume de la main<sup>60</sup>.

Il rappelle enfin le début de la carrière de Chateaubriand, son enfance à Combourg. Ces épisodes correspondent à des éléments du livre I, chapitre II, puis du livre III, chapitres III et XVI<sup>61</sup> et reprennent de très près le texte d'origine, en le réagencant légèrement.

S'ensuit une séquence qui ne reprend pas un passage des écrits de Chateaubriand ; il mène en revanche le narrateur sur les traces de son prédécesseur. En partant de la présence concrète de Chateaubriand à Bungay, le narrateur a suivi le fil littéraire de son œuvre, pour reprendre ensuite le chemin géographique qui le relie à Chateaubriand. Il se rend en effet à pied à Bungay, puis à Ditchingham Lodge où Charlotte a vécu après son mariage. Il visite enfin le cimetière où est enterré l'un des fils de Charlotte. La séquence se clôt dans ce cimetière dont il est dit qu'il constitue pratiquement la dernière étape de la promenade du narrateur dans le Suffolk. De même que le récit de Chateaubriand s'oriente vers sa tombe, la promenade du narrateur a pour terme un cimetière. Un trajet identique est effectué sur deux plans différents, celui de l'écriture et celui d'un voyage, lui-même objet d'un récit, *Les Anneaux de Saturne*.

La dernière séquence consacrée à Chateaubriand intervient quelques pages plus loin. Elle prend appui sur une réflexion concernant la plantation d'arbres au XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre et en France. Le narrateur rappelle à ce propos que Chateaubriand a lui-même planté des arbres dans sa résidence de La Vallée-aux-Loups à son retour de Terre Sainte. Comme le souligne ce passage des *Anneaux de Saturne*, c'est à cet endroit que Chateaubriand entame la rédaction de ses mémoires. Il ne se contente pas de se mettre à écrire ses souvenirs en ce lieu ; il ouvre les *Mémoires* eux-mêmes par un texte qui relate de façon réflexive pourquoi la rédaction des *Mémoires d'outre-tombe* peut débiter à cet endroit précis (*AS*, 309/312). C'est singulièrement par ce texte liminaire que Sebald

60 *Les Anneaux de Saturne*, p. 303. « Durch solche Beschriftung zum exemplarischen Märtyrer dessen geworden, was die Vorsehung über uns verhängt, liegt er zu Lebzeiten schon in dem Grab, das sein Memoirenwerk vorstellt. Die Rekapitulierung der Vergangenheit ist von Anbeginn ausgerichtet auf den Tag der Erlösung, im Falle Chateaubriands auf den 4. Juni 1848, an dem der Tod in einem Rez-de-chaussée in der Rue du Bac ihm die Feder aus der Hand nimmt [...] » (p. 307).

61 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, p. 121, 123 et 147-148. Les passages repris sont soulignés par Sebald dans l'exemplaire qu'il possédait.

clôt l'ensemble des séquences consacrées à Chateaubriand dans *Les Anneaux de Saturne*. Il place donc l'*incipit* au terme de son parcours dans l'univers de Chateaubriand.

202 Chateaubriand a exigé que ses mémoires ne soient publiés qu'à sa mort. Dès sa parution, cet ouvrage a donc donné à entendre une voix d'outre-tombe. En remontant à l'*incipit* du texte, Sebald rejoint la source de cette voix d'outre-tombe, ses premières paroles. Dès cette première page, la mort est inscrite par Chateaubriand dans l'écriture. En effet, il prend la plume au moment où il dit avoir trouvé le lieu où il souhaiterait mourir : « Je suis attaché à mes arbres ; je leur ai adressé des élégies, des sonnets, des odes. Il n'y a pas un seul d'entre eux que je n'aie soigné de mes propres mains, que je n'aie délivré du vers attaché à sa racine, de la chenille collée à sa feuille ; je les connais tous par leurs noms, comme mes enfants ; c'est ma famille, je n'en ai pas d'autre, j'espère mourir au milieu d'elle<sup>62</sup>. » Sebald reprend le passage dans son texte : « Je me sens proche des arbres, je leur dédie des sonnets, des élégies, des odes ; je les appelle par leur nom comme si c'étaient des enfants et je souhaite simplement qu'il me soit donné de mourir un jour parmi eux<sup>63</sup>. » Chateaubriand ne se contente pas d'écrire dans la perspective de sa mort ; le lieu d'où il écrit est déjà une tombe, puisqu'il s'agit du lieu où il souhaite mourir. Or le trajet effectué par Sebald dans le texte de Chateaubriand a également pour point de départ une tombe. En effet, la séquence qui précède immédiatement la première référence aux *Mémoires d'outre-tombe* se situe plus précisément dans le cimetière de l'église de Saint Margaret d'Ilkeshall. Le narrateur y est « [...] assis, adossé à l'une des pierres tombales [...] »<sup>64</sup>.

C'est depuis cette position que le narrateur entreprend d'évoquer le séjour de Chateaubriand à Bungay. Le narrateur se trouve donc lui-même concrètement adossé à une tombe pour transmettre la voix venue d'outre-tombe. Par conséquent, la façon dont Chateaubriand est cité dans *Les Anneaux de Saturne* peut se lire ainsi : le processus consistant à remonter le long du texte de Chateaubriand permet de placer en écho deux figures, le narrateur sebaldien adossé à une tombe au début, et, au terme du parcours, Chateaubriand se mettant à écrire, depuis un tombeau désiré, le texte dont il a été largement question. La voix d'outre-tombe a ainsi pu remonter jusqu'à nous, de sorte qu'il

62 Ibid., p. 40. La première phrase est soulignée par Sebald, tandis que le reste du passage est marqué par deux traits verticaux en marge.

63 *Les Anneaux de Saturne*, p. 309. « Ich fühle mich den Bäumen verbunden, ich schreibe Sonette an sie und Elegien und Oden; wie Kinder kenne ich sie alle bei ihren Namen und wünsche mir nur, daß ich einmal sterben darf unter ihnen » (p. 312).

64 Ibid. (je traduis). « [...] saß ich, mit dem Rücken gegen einen der Grabsteine gelehnt [...] » (p. 296).

devient difficile d'établir clairement qui se trouve outre-tombe et qui est en deçà. Un tel brouillage de la limite de la tombe est rendu possible par le passage à la première personne lorsque le narrateur reprend des propos de Chateaubriand. Le procédé, par ailleurs fréquent chez Sebald, est introduit ici dès la première séquence : « Je voyais venir avec consternation, ainsi l'écrit-il par la suite dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, le moment où je serais contraint de me retirer<sup>65</sup>. » Il est repris lors de la deuxième<sup>66</sup>, mais acquiert une valeur nouvelle au terme de la dernière séquence. En effet, les incises indiquant l'origine du discours s'estompent et seule la voix de Chateaubriand est donnée à entendre. Puis le texte se développe ainsi :

– Cette photographie a été prise il y a dix ans environ, à Ditchingham, un samedi après-midi où le manoir était ouvert au public à l'occasion d'une manifestation de bienfaisance. Le cèdre du Liban auquel je suis adossé, ignorant encore la tournure fâcheuse que les choses allaient prendre ultérieurement, est l'un de ces arbres plantés lors de l'aménagement du parc. Parmi ces derniers, nombreux sont ceux qui, comme je l'ai dit plus haut, ont disparu entre-temps<sup>67</sup>.

La permanence de la première personne du singulier suggère un lien d'identité très fort à ce moment du texte entre le narrateur, dont la photographie n'est autre que celle de Sebald, et Chateaubriand : seul un tiret les sépare. La photographie insérée dans le texte montre Sebald adossé à un arbre, comme l'indique le texte, de sorte que son attitude est directement mise en relation avec la posture de Chateaubriand écrivant parmi les arbres. Ce lien est fortement consolidé par la juxtaposition des deux passages. Notons ici que le terme employé en allemand pour décrire la position du narrateur adossé à l'arbre est le même que celui qui est utilisé pour le décrire assis contre la tombe dans la séquence qui précède immédiatement l'évocation de Chateaubriand, à savoir « gelehnt ». La reprise

65 *Ibid.* (je traduis). « Mit einiger Konsternation, so schreibt er später in seinen *Erinnerungen von jenseits des Grabs*, sah ich bald den Augenblick voraus, an dem ich gezwungen sein würde, mich zurückzuziehen » (p. 299).

66 *Ibid.*, p. 304, je souligne. « Durant la saison hivernale surtout, écrit Chateaubriand, des mois entiers pouvaient s'écouler sans qu'aucun voyageur ou étranger vînt à frapper au portail de *notre* forteresse ». [« Vor allem in der Winterszeit, schreibt Chateaubriand, vergingen oft Monate, ohne daß irgendein Durchreisender oder Fremder an das Tor *unserer* Festung geklopft hätte » (p. 306)].

67 *Ibid.*, p. 309-310. « – Diese Aufnahme wurde vor zirka zehn Jahren in Ditchingham gemacht, an einem Samstagnachmittag, als das Herrenhaus zu Wohltätigkeitszwecken für das allgemeine Publikum geöffnet war. Die libanesische Zeder, an die ich, in Unkenntnis noch der ungunstigen Dinge, die seither geschehen sind, gelehnt stehe, ist einer der bei der Anlage des Parks gepflanzten Bäume, von denen so viele sonst, wie gesagt, schon verschwunden sind » (p. 212-213).

d'un même terme renforce la relation entre l'arbre et la tombe, d'autant que ces deux attitudes physiques du narrateur encadrent l'ensemble de la référence à Chateaubriand. L'évocation des *Mémoires d'outre-tombe* s'ouvre dans un cimetière, se termine sur l'évocation par Chateaubriand du tombeau dont il rêve et qui constitue le point de départ de son écriture, et elle est immédiatement suivie par une pose du narrateur identique à celle qu'il adoptait dans le cimetière évoqué en premier lieu.

Entre ces deux moments où il est adossé, le narrateur visite un autre cimetière, dans lequel le fils de Charlotte est enterré. Le trajet effectué dans l'œuvre de Chateaubriand a pour point de départ une tombe concrète, et pour point d'arrivée une tombe désirée et médiatisée par le texte de Chateaubriand. Entre ces deux points externe (le narrateur se promène dans un cimetière) et interne (la tombe est évoquée dans l'œuvre de Chateaubriand), il passe par la tombe du fils de Charlotte, sorte de commutateur temporel entre ces deux univers. En un même lieu qui existe dans l'espace du narrateur comme dans l'écriture de Chateaubriand, s'exhibe le lien entre présent et passé. C'est en remontant le fil du texte de Chateaubriand que s'est actualisé ce lien entre espace et écriture.

204

L'analyse du texte met en évidence à quel point l'écriture de Sebald est ancrée dans des éléments concrets comme la tombe, le passage par des lieux chargés du passé. En ce qui concerne la proximité établie par Chateaubriand entre l'arbre et la tombe, elle prend une dimension matérielle bien plus forte dans la poétique de Sebald, comme le montre ce texte extrait de *Unerzählt* : « Le papier à écrire / a la même odeur / que les copeaux de bois / dans le cercueil<sup>68</sup>. » Si le propos est très proche de celui qui sous-tend le passage des *Anneaux de Saturne* qui vient d'être examiné, la comparaison repose ici sur l'identité du matériau employé pour fabriquer le papier à écrire et le cercueil, à savoir le bois. Une relation métonymique fonde la ressemblance entre les odeurs des deux objets tandis que, dans *Les Anneaux de Saturne*, la même fonction est assurée par le mouvement de lecture à rebours du texte de Chateaubriand, mouvement lui-même ancré dans l'expérience matérielle vécue par le narrateur.

L'éclatement du texte de Chateaubriand au contact de celui de Sebald met en place un champ de tension qui mène vers l'origine de l'écriture dans son rapport à la mort. En soi, l'interrogation n'est pas nouvelle : il suffit de rappeler le *Phèdre* de Platon pour en prouver l'antique actualité. Mais la particularité du texte de Sebald réside en ce qu'il établit ce lien en exhibant la matérialité de la relation. Le trajet que le lecteur est amené à parcourir dans l'œuvre de Chateaubriand se fonde en effet sur un parcours concret effectué par le narrateur en Angleterre.

68 W.G. Sebald, Jan Peter Tripp, *Unerzählt*, p. 63 (je traduis) : « Das Schreibpapier / riecht / wie die Holzspäne / im Sarg. »

Les choses vues sont rapportées au texte de Chateaubriand et inversement. Le cheminement du narrateur dans l'œuvre de Chateaubriand atteint le même degré de matérialité que sa promenade à pied dans un comté d'Angleterre, jadis fréquenté par Chateaubriand. Or tandis que la promenade progresse, l'ordre discursif linéaire des *Mémoires d'outre-tombe* est pris à rebours. Les deux mouvements d'avancée et de recul entrent alors en combinaison dans un champ gravitationnel. L'équilibre est lui-même en mouvement, comme celui des planètes.

Le mouvement qui lie l'écriture et la tombe se fonde de façon évidente dans le propos formulé par Chateaubriand dans ses mémoires. Mais si Chateaubriand écrit depuis la perspective de sa propre tombe, ce n'est pas le cas de Sebald. Ce qu'il reprend de l'œuvre de Chateaubriand a bien un rapport étroit avec la tombe ; néanmoins, le projet de Sebald est bien plus de transmettre les voix des disparus, comme le souligne la position du narrateur adossé à la tombe avant de se faire l'écho des *Mémoires d'outre-tombe*. Un sens nouveau, propre à la problématique de l'œuvre de Sebald, se constitue ainsi par le réagencement dynamique de débris issus de l'œuvre de Chateaubriand.

#### Réseau et rhizome

Non seulement l'écriture sebaldienne se fonde sur un réseau d'éléments disséminés, plus que sur une structure, mais ces éléments se voient de surcroît affectés d'un coefficient dynamique. Le texte tisse sa toile. Il n'en est pas simplement une ; l'œuvre réside dans ce processus de constitution qui résulte de ces choix de construction. Sebald abonde en ce sens lorsqu'il déclare :

Tripp m'offrit ce jour-là une gravure de lui, et de cette gravure, qui montre une araignée dans le crâne du président du Sénat Daniel Paul Schreber, mentalement malade – qu'y a-t-il de plus terrible que les pensées qui ne cessent de remuer en nous ? – c'est de cette gravure que viennent bien des textes que j'ai écrits par la suite, y compris dans la manière de procéder, dans le maintien d'une perspective historique exacte, dans le patient travail de ciselure et dans la mise en relation, à la manière d'une nature morte, de choses en apparence très éloignées les unes des autres<sup>69</sup>.

69 « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo* (je traduis). « Tripp hat mir damals einen von ihm gefertigten Stich als Geschenk mitgegeben, und auf diesen Stich, auf dem der kopfkranke Senatspräsident Daniel Paul Schreber zu sehen ist mit einer Spinne in seinem Schädel – was gibt es Furchtbareres als die in uns immerfort wuselnden Gedanken ? – auf diesen Stich geht vieles von dem, was ich später geschrieben habe, zurück, auch in der Art des Verfahrens, im Einhalten einer genauen historischen Perspektive, im geduldigen Gravieren und in der Vernetzung, in der Manier der *nature morte*, anscheinend weit auseinander liegender Dinge » (p. 243-244). Sebald possédait une édition du livre de Daniel

L'auteur rapporte ainsi les principes de son travail d'écriture à un tableau de son ami Jan Peter Tripp, plutôt qu'à des techniques littéraires. Ce geste est déjà assez singulier pour être souligné. Il conforte l'hypothèse d'une écriture spatiale, par laquelle les éléments entretiennent des liens de proximité et de contiguïté. Mais le cœur de l'analyse réside dans le souci accordé à la perspective historique ainsi que dans le processus patient de connexion entre des objets en apparence fort éloignés les uns des autres. Il ne s'agit pas de proposer un état de choses, mais bien d'établir des liens entre des éléments donnés. Ainsi une nature morte, que Sebald donne en exemple, ne se contente-t-elle pas de représenter dans leur juxtaposition des figures. Les lois de composition qui la régissent les relient de manière à composer *une* œuvre à part entière. La perspective, les jeux de couleur, les lignes de force d'un tableau sont autant de principes qui rapprochent des parties de la toile, au sens pictural du terme. Semblable à l'araignée, l'artiste, pour produire ce type d'œuvre, tisse un réseau. L'écrivain, en particulier, enrichit le fil linéaire du discours en le disposant à la manière d'une toile. Grâce à elle, un plan du texte, au sens géométrique du terme, s'élabore. Soulignons ici que les rapprochements d'éléments éloignés auxquels cette technique permet de procéder n'abolissent en rien la distance qui les sépare. Au contraire, leur distribution tout au long du texte exige qu'un principe d'association franchisse cet écart. À l'intérieur même du texte, un mouvement est requis.

---

Paul Schreber (1842-1911), *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Samuel M. Weber (dir.), Frankfurt a. M./Berlin/Wien, Ullstein, 1973. Fils du célèbre médecin Daniel Gottlieb Moritz Schreber, qui a publié de nombreux ouvrages sur les bienfaits de la gymnastique et est en outre l'inventeur des « Schrebergarten », Daniel Paul est devenu juriste. Après un échec en tant que candidat du parti national-libéral aux élections parlementaires à Chemnitz en 1884, il éprouve des difficultés à se rétablir des tensions de la campagne et est interné pendant six mois. Il reprend alors ses fonctions de juge, mais devra être régulièrement hospitalisé. Pendant cette période, il est nommé président du Sénat à la cour d'appel de Dresde. Il publie le récit de ses années d'internement en 1903, et ce livre deviendra l'un des témoignages de malades mentaux les plus cités par la psychiatrie et la psychanalyse. Aussi bien Sigmund Freud, qui s'appuie sur ce texte pour livrer son étude majeure sur la paranoïa, que Walter Benjamin, Elias Canetti (*Masse und Macht*), Jacques Lacan, Melanie Klein, Octave Mannoni, Maud Mannoni ou encore Gilles Deleuze et Félix Guattari font référence à ce texte ; dans le monde psychanalytique français, l'auteur est plus connu sous le nom de « président Schreber ». Pour une bibliographie détaillée, voir l'édition de ce livre citée plus haut.

La représentation qu'en donne Jan Peter Tripp s'appuie sur le récit de Daniel Paul Schreber, qui écrit notamment : « À cette époque, on me mettait de manière répétée des "*scorpions*", dans la tête, de minuscules créatures semblables à des crabes ou à des araignées qui devaient accomplir dans ma tête un travail de destruction » (voir p. 142 de l'original ; le passage est souligné par Sebald). Dans le tableau de Jan Peter Tripp, la reprise de l'araignée, terme de la comparaison, au détriment du scorpion, image d'origine, peut se lire comme une transposition médiatisée par l'expression allemande « *spinnen* », employée familièrement pour dire de quelqu'un qu'il « déraile ».

Or, un ouvrage conçu de la sorte se distingue nettement d'un livre à la construction bien ordonnée, qui se déploie selon un plan préconçu, divisé selon des lignes logiques claires. Ce point se trouve formalisé dans les développements que Gilles Deleuze et Félix Guattari consacrent aux différentes formes du livre qu'ils identifient. Ils les nomment livre-arbre, livre-radicelle et livre-rhizome. En établissant ces distinctions, ils mettent en évidence des critères qui combinent conception du monde et pratique d'écriture. Ainsi le livre-arbre se définit-il par une imitation du monde réflexive qui procède à un redoublement<sup>70</sup>. L'image de l'arbre se justifie précisément par le passage de l'un au deux selon un principe de scission, tout comme le tronc se divise en branches, ou en racines. Un principe d'unité préside à la ramification. À ce bel ordonnancement succède le foisonnement du livre-radicelle :

Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible<sup>71</sup>.

Cette forme de multiplicité contient toujours en creux une unité disparue. À une telle catégorie semble bien ressortir cette photographie reproduite dans *Austerlitz* (A, 195/234) :



70 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, introduction p. 12-13 : « Le livre imite le monde, comme l'art, la nature : par des procédés qui lui sont propres, et qui mènent à bien ce que la nature ne peut pas ou ne peut plus faire. La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. [...] La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine. »

71 *Ibid.*, p. 14-15.



L'arbre dont les racines sont photographiées se situe hors cadre, si bien que l'image présente un entrelacs de ramifications sans ordre apparent. Néanmoins, derrière cet enchevêtrement se cache un tronc. À ce point du récit, cette représentation correspond tout à fait à l'état dans lequel est plongé Jacques Austerlitz, revenu à Prague pour retrouver les traces d'une enfance dont il avait oublié jusqu'à l'existence. Sa vie est alors pour lui un amas composite, dont des parties resurgissent de manière inattendue. La cohérence qui la sous-tend s'esquisse à peine pour lui. En réalité, une structure existe bien derrière ce foisonnement.

208

Le troisième terme exposé par Deleuze et Guattari est le livre-rhizome. Contrairement à la racine, le rhizome n'est pas issu d'un axe structurant. Il propose un déploiement dans lequel des lignes peuvent tout aussi bien se scinder que se souder, nouer des points de contact. L'absence d'unité première lui assure une souplesse intrinsèque, puisque la disparition d'une de ses parties, quelle qu'elle soit, ne saurait en aucun cas mettre en péril la pérennité du rhizome dans son ensemble. Tandis que la racine relève d'une multiplicité fondée sur l'adjonction d'éléments, sur une croissance de l'organisme, le rhizome en propose une forme qui repose sur le nombre de connexions. Afin de les distinguer, Deleuze et Guattari emploient dans ce cas l'expression « multiple », et non plus « multiplicité ». Alors même qu'un nombre d'éléments demeure constant, leurs connexions, elles, peuvent croître de manière considérable. La clôture d'un système n'empêche donc pas son développement, tant que de nouvelles connexions sont établies. Le rhizome relève du réseau.

Deleuze et Guattari ont établi des principes auxquels le livre-rhizome obéit. Ils sont au nombre de six. Les deux premiers, les principes de connexion et d'hétérogénéité, stipulent que « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »<sup>72</sup>. Le réseau sealdien est caractérisé par une absence de seuil de perception liminaire, une absence de clôture ainsi que par une ampleur dont la détermination demeure impossible. Ces trois points résultent du principe d'association qui régit cette poétique. À partir du moment où les bases manifestes de plusieurs réseaux ont été jetées, les autres points du texte entrent de manière accélérée dans ces configurations, selon des rapprochements qui peuvent être aussi bien visuels, thématiques, phonétiques, ou métaphoriques. C'est le cas de toute évocation de la soie dans *Les Anneaux de Saturne*. L'insistance avec laquelle le narrateur s'attarde, à plusieurs reprises, sur les temps et les lieux où elle a été cultivée, développe chez le lecteur une sensibilité accrue à chacune de ses évocations, si bien que la moindre d'entre elles s'inscrit désormais dans un large processus interprétatif.

---

72 *Ibid.*, p. 18.



Le troisième principe établi par Deleuze et Guattari est plus lapidaire. Il pose l'exigence d'une multiplicité effective. Les moyens de juger de sa pertinence dans une œuvre littéraire semblent peu évidents<sup>73</sup>. En revanche, le principe de rupture asignifiante est d'une grande pertinence pour rendre compte de la poétique sebalienne : « 4° - Principe de rupture asignifiante : contre les coupures trop signifiantes qui séparent les structures, ou en traversent une. Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes<sup>74</sup>. »

De ce point de vue, il convient de distinguer deux temps dans l'œuvre de cet auteur. Les deux premiers ouvrages présentent chacun quatre récits bien séparés, qui traitent de sujets circonscrits. Mais ces délimitations apparentes sont subverties par la présence de réseaux qui courent tout au long de chaque ensemble, et dont l'expression la plus manifeste s'incarne dans des figures d'écrivains, Kafka et Nabokov. À l'inverse, *Les Anneaux de Saturne* et *Austerlitz* constituent des unités complètes. Pourtant, l'homogénéité y est une façade. Dans le premier de ces deux textes, la table des matières montre bien à quel point les sujets traités sont vastes. Si la promenade dans le Suffolk confère une unité au texte, elle n'est toutefois ni thématique, ni spatiale, ni temporelle, puisque les domaines traités varient au gré des associations libres du narrateur, éveillées par des stimulations extérieures. La longueur de ce qui semble être des digressions, mais forme en fin de compte le principe même du texte, est parfois telle que le lecteur ne sait plus pourquoi elle s'interrompt. Il semble alors que le texte est brisé en un endroit pour reprendre ailleurs, comme en témoignent certaines transitions pour le moins abruptes. Cet aspect constitue d'ailleurs l'une des particularités de l'écriture sebalienne, des premiers textes jusqu'au dernier. *Austerlitz* présente une unité dont la compacité est frappante. L'absence de paragraphes est certes tempérée par le recours à quatre astérisques, mais les cinq ensembles qui sont ainsi déterminés ne forment pas pour autant des masses homogènes. Les ruptures narratives parfois nettes, ou la complexité du discours rapporté, font, à l'occasion, perdre le fil au lecteur, emporté qu'il est par la prose poétique sebalienne. En revanche, des parcours se dessinent. Ils sont diversement ponctués. Par des images à la forme récurrente, comme celle de l'étoile. Par un nom aux multiples résonances comme Austerlitz. Par le rythme d'une incise, « dit Austerlitz ». Ou encore par des éléments du réseau ferré. Ces quatre exemples donnent un aperçu de la variété des principes de

73 *Ibid.*, p. 21 : « 3° - Principe de multiplicité : c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. »

74 *Ibid.*, p. 27.

rapprochements mis en œuvre. De nombreuses lignes traversent le texte et le soutiennent en dépit des ruptures narratives.

Ainsi se dessine une cartographie du texte, tracée à partir de ces lignes qui se constituent en réseau. Elle répond aux cinquième et sixième principes énoncés par Deleuze et Guattari :

5° et 6° - Principe de cartographie et de décalcomanie : un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde. Un axe génétique est comme une unité pivotale objective sur laquelle s'organisent des stades successifs ; une structure profonde est plutôt comme une suite de base décomposable en constituants immédiats, tandis que l'unité du produit passe dans une autre dimension, transformationnelle et subjective.

De l'axe génétique ou de la structure profonde, nous disons qu'ils sont avant tout des principes de *calque*, reproductibles à l'infini. [...]

Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. [...] Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. [La carte] [...] concourt à la connexion des champs [...]. Elle fait elle-même partie du rhizome<sup>75</sup>.

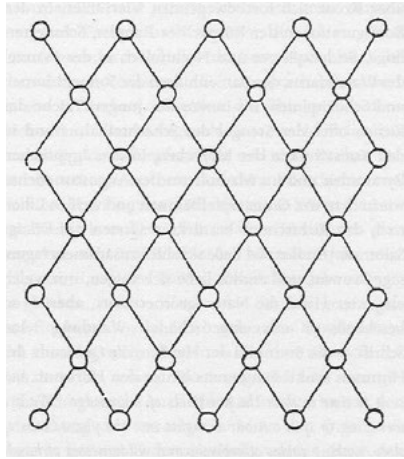
210

L'argumentation procède à une distinction identique à celle qui a été établie précédemment entre structure et réseau. Elle permet de mieux comprendre les raisons pour lesquelles la structure s'est révélée être un modèle non pertinent pour la compréhension de ces textes. Statique, elle impose au texte de reprendre un élément qui lui est extérieur, de le décalquer. En revanche, le réseau – dont le rhizome est une modalité – procède à l'établissement d'un terrain selon des lignes qui entrent en composition. En vertu de sa nature dynamique, il dessine des territoires susceptibles d'évoluer, ce dont témoigne la perception fluctuante des éléments au cours de la lecture : ceux qui auraient pu être négligés se voient conférés un poids nouveau, dès lors qu'ils sont mis en relation avec d'autres éléments d'un réseau, qui sera lui-même connecté à d'autres champs. C'est également ce qui permet de comprendre la grande variation de perception que le lecteur éprouve à la relecture des récits. En raison même de la résistance des textes de Sebald à se laisser réduire à une structure, il est bien difficile de se souvenir de toutes les étapes du texte, et il n'est pas rare de constater que des lecteurs différents auront non seulement retenu des passages variables, mais n'auront pas gardé la moindre trace dans leur mémoire de ce qui aura frappé un autre lecteur. Le facteur dynamique est ainsi corrélé à la dimension spatiale dans laquelle se déploie l'écriture sebaldivienne.

---

75 *Ibid.*, p. 35-37.

Le rhizome, image organique, n'est jamais employé par Sebald pour rendre compte de la notion de réseau. Il recourt à d'autres images pour mettre en évidence un principe comparable<sup>76</sup>. La première d'entre elles apparaît avec évidence dans l'expression « les anneaux de Saturne ». Son examen a bien montré que sa structure apparente est un mirage ; en fait, des éléments épars et dynamiques sont constitués en réseau par le regard de l'observateur. Une deuxième image, employée dans ce même texte, entretient un lien plus ambigu avec le réseau. Elle est reprise à Thomas Browne. Pour ce dernier, le quinconce est une structure que l'on retrouve dans les objets les plus divers, vivants ou inanimés (*AS*, 32/31).



76 À plusieurs reprises, l'image du réseau apparaît nommément dans les textes. Dans la dernière partie de *Vertiges*, le narrateur rappelle un souvenir d'enfance où ses cahiers sont couverts d'un réseau de signes, de chiffres et de lettres dans lequel il aurait souhaité retenir son institutrice (p. 223/275). L'écrit, de manière programmatique, se voit assigner un fonctionnement qui défie sa linéarité première, et lui confère ainsi un pouvoir supérieur. Dans *Les Anneaux de Saturne*, le narrateur, qui survole en avion les Pays-Bas, est frappé par la densité de l'habitat dans cette région. Il évoque le fait que l'altitude permet de voir l'implantation de l'homme sur terre, mais ne laisse jamais distinguer les hommes eux-mêmes. S'ensuit cette description p. 114 (je souligne) : « [...] [les hommes] [...] sont pris dans une trame de plus en plus serrée et d'une complexité qui dépasse [image] l'imagination de chaque individu, que ce soit, comme autrefois, dans les milliers de filins et de câbles des mines de diamants d'Afrique du Sud, ou comme aujourd'hui, dans le *réseau* des informations circulant inlassablement tout autour de la terre, à travers les quartiers de bureaux et les agences des places boursières. » [« [...] [die Menschen] [...] sind in zunehmendem Maße eingespannt in *Netzwerke* von einer das Vorstellungs- [image] - vermögen eines jeden einzelnen bei weitem übersteigenden Kompliziertheit, sei es so wie einst in den Diamantenminen Südakrikas zwischen Tausenden von Seilzügen und Winden, sei es wie heute in den Bürohallen der Börsen und Agenturen in den Strom der unablässig um den Erdball flutenden Information » (p. 113)]. Le réseau est pris ici aussi bien au sens concret, comme en témoigne l'insertion de la photographie, qu'au sens abstrait, si fréquemment employé actuellement pour décrire l'amplification des moyens de communication.

Or cette même figure se prête à être lue comme une forme de réseau. Dans ce cas, il ne s'agirait plus d'un motif à reconnaître dans le monde, mais d'un principe de relation où les objets seraient représentés par les cercles, et leurs connexions par les segments. Une symbolisation analogue du réseau est très familière de nos jours. Notons toutefois que ce schéma présente une configuration dans laquelle les liens entre éléments sont établis d'emblée. Si des parcours toujours différents peuvent être tracés, les connexions transversales demeurent impossibles. À ce titre, le quinconce présente bel et bien la *structure* qui sous-tend l'organisation d'un réseau symétrique et figé. En cela, ce dessin ne doit pas être lu comme une figuration adéquate du rhizome, dont la particularité réside dans sa plasticité.

212

Une troisième image, celle du mot croisé, se voit investie d'un rôle métapoétique semblable. Dans un épisode crucial du récit, situé au milieu du livre, Jacques Austerlitz se rend dans une librairie tenue par Penelope Peacefull, qui, à ses heures perdues, se livre à une intense activité de cruciverbiste. C'est dans ce lieu saturé de mots qu'il entend l'émission radiophonique où il reconnaîtra dans le sort des enfants juifs évacués par bateau vers l'Angleterre son propre passé. Au même moment, la solution du mot croisé qui résistait encore à la librairie lui apparaît ; elle repose sur un jeu de mots. Yahya Elsaghe montre de manière tout à fait convaincante comment le mot croisé recèle une valeur programmatique<sup>77</sup>. Il analyse les points de convergence entre cette image et le rhizome. Tous deux sont en effet des systèmes dénués de centre et de hiérarchie, obéissent au principe de rupture assignifiante et abolissent toute hiérarchie entre éléments principaux et secondaires. Ils mettent en relation au moyen d'un élément commun (une simple lettre dans le cas du mot croisé<sup>78</sup>) des termes qui semblent éloignés. À la différence du quinconce, image complète, le mot croisé n'est présenté dans *Austerlitz* ni vierge, ni résolu, mais au moment où la cruciverbiste tente de le compléter. Il est donc perçu comme un processus en cours d'élaboration. À tous ces titres, le mot croisé, placé par Sebald en un lieu stratégique du texte, manifeste l'organisation d'ensemble de ce dernier, autant par le jeu d'interconnexions qui le sous-tend que par la présence de cases noires, points aveugles qui organisent les possibilités de mise en relation.

Le réseau décrit un principe d'organisation textuel tout à fait pertinent afin de rendre compte du processus immanent par lequel se constitue le texte sebaldien. Réticent à toute clôture, ouvert au détail le plus infime, il rend compte du fonctionnement de ce tissu textuel avec une acuité bien supérieure à la notion de

77 Yahya Elsaghe, « W.G. Sebalds *Austerlitz* als Beitrag zum deutsch-jüdischen Kulturdialog », art. cit., p. 241-246.

78 Sur le rôle de la lettre dans *Austerlitz*, et notamment de la lettre A, voir plus particulièrement l'article d'Iris Deneleer « Am Anfang A », art. cit.

structure. Néanmoins, n'existe-il pas des éléments qui n'auraient pas seulement informé, mais véritablement donné naissance à l'écriture sebalienne, sans pour autant relever de la structure ?

## MATRICE

### Qu'est-ce qu'une matrice ?

Le terme de matrice est employé dans des domaines qui entretiennent peu de liens entre eux. Par exemple, la biologie y recourt pour désigner l'utérus, mais également le liquide dans lequel baignent les cellules dans l'organisme ou dans un milieu de synthèse comme une boîte de Petri. Les typographes nomment ainsi l'assemblage de caractères sur lequel est moulée la plaque typographique qui permettra l'impression. En gravure, il s'agit du coin original d'une médaille ou d'une monnaie gravée au creux d'un poinçon. Ces quelques emplois témoignent d'une concurrence entre deux aspects de cette notion. Dans certains cas, comme la typographie, la matrice désigne quelque chose d'antérieur à la production proprement dite. Dans d'autres, elle est contemporaine de l'objet considéré ; ainsi en va-t-il de l'utérus ou du liquide où baignent les cellules. Une telle ambivalence s'explique par l'étymologie du terme. Issu de la notion de mère, il en retient à la fois le rôle générateur – la mère est en ce sens antérieure à l'enfant, elle lui préexiste – *et* le rôle incubateur – le fœtus se développe dans la mère, et à ce titre, ils sont contemporains l'un de l'autre, à la manière du liquide et des cellules qui se développent en lui. Pour autant, l'enfant n'est pas identique à la mère. Transposée dans le champ littéraire, la matrice d'un texte lui serait alors antérieure *et* contemporaine. Dans le même temps, elle préserverait l'originalité du texte produit par rapport à sa matrice. C'est à ce double titre que cette notion revêt un intérêt notoire dans l'étude de la composition sebalienne<sup>79</sup>. Elle ne concilie pas structure et réseau, mais s'en distingue par des caractéristiques propres.

Matrice et réseau ont en commun de se manifester dans l'œuvre par des éléments disséminés dans le texte, dont l'importance dans l'économie générale du récit peut tout à fait être très réduite. Ils innervent l'œuvre de part en part,

79 L'usage mathématique de la matrice, en revanche, ne saurait être repris avec rigueur dans le cadre de cette argumentation. En effet, la matrice mathématique condense dans sa formulation les paramètres qui pourront être développés. À ce titre, elle contient tout ce qui peut être généré à partir d'un nombre de données défini. Elle peut certes être considérée comme étant à la fois antérieure et contemporaine, dans la mesure où elle porte en germe ce qu'un système produit, et demeure cependant actuelle une fois développée. Néanmoins, elle prescrit la totalité de ce qui peut survenir. À l'opposé, la matrice textuelle produit un texte différent, de même qu'un enfant n'est pas identique à sa mère.

sans se limiter aux moments qui font notoirement progresser le récit. En revanche, le réseau peut être composite, tandis que la particularité de la matrice réside en ce que ses manifestations procèdent d'un même fonds. Il ne s'agit pas d'un assemblage de matériaux disparates en vertu d'un principe d'association à l'œuvre dans le texte, comme dans le cas du réseau. À l'inverse, la matrice distille une unité première au sein de l'ouvrage composé.

À l'égard de la structure, la matrice entretient un rapport similaire à celui du liquide qui baigne les cellules par rapport à l'ossature d'un organisme. La matrice n'a pas de forme autonome à l'intérieur de l'œuvre, alors que la structure est bien ce qui demeure après que l'on a ôté « l'inessentiel » d'un texte. En raison de son caractère diffus, la matrice, semblable en cela au réseau, ne donne pas une vision condensée de l'œuvre, mais correspond bien plutôt à l'une de ses facettes.

214

Outre les points qui touchent à l'immanence, la temporalité et la contingence, un trait essentiel de la matrice réside dans sa fonction poétique déterminante, qui se déduit de la valeur génératrice propre à cette notion. Si la matrice, prise dans le sens poétologique qui lui est conféré ici, est à l'origine du texte, ce n'est pas uniquement sous la forme d'un sujet repris par l'auteur, mais en tant que projet poétique même. C'est bien à ce titre également que l'œuvre borgesienne peut légitimement être considérée comme une matrice de celle de Sebald.

#### Borges et Sebald

Comme Borges, Sebald nourrit son écriture d'une érudition remarquable. Elle se manifeste sur le plan thématique par l'évocation fréquente des bibliothèques, des encyclopédies et des labyrinthes dans ces deux œuvres. Mais ces convergences sont loin de suffire à établir un lien matriciel entre elles. Dans cette perspective, il convient de montrer les parentés profondes qui unissent ces poétiques, tout d'abord à partir de l'ouvrage de Sebald qui se réfère explicitement à Borges, puis dans l'ensemble de l'œuvre.

Le cas des *Anneaux de Saturne* se distingue par la densité avec laquelle la pensée de Borges l'innerve, selon trois modes principaux. Tout d'abord, Sebald y cite explicitement deux textes de Borges, la nouvelle publiée dans *Fictions* « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius<sup>80</sup> » et le *Livre des êtres imaginaires*<sup>81</sup>. Les références interviennent tout au long du texte de Sebald, mais en tenant compte de critères

80 Jorge Luis Borges, *Fictions*, op. cit., p. 452-467.

81 Jorge Luis Borges avec la coll. de Margarita Guerrero, *Libro de los seres imaginarios, Obras completas en colaboración II*, Buenos Aires, Emecé, 1983 ; trad. F. Rosset, G. Estrada, Y. Péneau, *Le Livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, 1987.

précis et en les comparant, on constate que leur mode d'introduction dans le récit évolue. Le tableau suivant indique pour chaque occurrence la manière dont elle est identifiée en tant que référence littéraire.

Tableau IX. Ancrage textuel des références à Borges dans *Les Anneaux de Saturne*

Page	Œuvre	Titre	Allusion au titre	Auteur	Date	Localisation géographique	Localisation textuelle
35 (34)	Libro	oui	∅	Borges	1967	Buenos Aires	∅
88 (87)	Tlön	oui	∅	∅	1940	Salto Oriental	∅
90 (89)	Tlön	∅	« des mondes du deuxième et du troisième degré »	∅	ajout de 1947	texte argentin	« précédemment évoqué »
166 (167)	Libro	oui	∅	∅	∅	∅	« déjà cité plus haut »
184 (185)	Tlön	∅	« l'écrit sur Orbis Tertius »	∅	∅	∅	∅

Les critères retenus sont les suivants : le titre est-il cité ? Fait-il l'objet d'une allusion ? L'auteur est-il nommé ? La date de parution est-elle indiquée ? Et enfin une indication de lieu géographique ou textuel (référence à une citation précédente du même texte dans *Les Anneaux de Saturne*) est-elle donnée ?

La question du titre ne se révèle pas discriminante, dans la mesure où le titre lui-même ou une allusion à ce dernier (par la traduction du latin « Orbis Tertius » ou par sa reprise à l'exclusion du reste du titre) sont toujours indiqués. La référence explicite à l'auteur est la première à disparaître au cours des cinq références à Borges. Ce point est déjà étonnant, dans la mesure où il s'agit pourtant du moyen le plus efficace et le plus évident de permettre l'identification d'un texte par le lecteur. La date de parution, pour sa part, est indiquée uniquement lors de la première occurrence de chacun des textes. Au sujet du *Livre des êtres imaginaires*, la mention de la date permet de souligner à quel point la parenté entre l'esprit de Borges, écrivain du xx<sup>e</sup> siècle, et celui d'un homme de la Renaissance comme Thomas Browne est remarquable ; elle a par conséquent une fonction contrastive.

En ce qui concerne les indications de lieu, il apparaît que Sebald insiste lors des trois premières occurrences sur l'origine géographique des textes. Il indique non pas la nationalité de leur auteur, mais le lieu où ils ont été rédigés ou édités. C'est donc le texte qui est mis en relation avec le lieu, tandis qu'une indication relative à la nationalité de l'auteur aurait introduit une médiation entre texte et lieu. C'est l'écrit qui est originaire d'un lieu, Buenos Aires, Salto Oriental, l'Argentine. Or peu à peu, une nouvelle composante entre en jeu dans le cadre des références à Borges, à savoir l'indication de lieu textuel. Les troisième et quatrième occurrences se situent en effet par rapport aux mentions précédentes

du texte cité. Tlön est ainsi : « [...] [le] texte argentin précédemment évoqué qui, pour l'essentiel, traite de nos tentatives d'inventer des mondes du deuxième et du troisième degré<sup>82</sup>. » Plus loin, l'auteur nous rappelle qu'il a déjà été question du « [...] *Libro de los seres imaginarios*, déjà cité plus haut [...] »<sup>83</sup>. Ces qualifications indiquent que ces textes ont déjà un lieu dans *Les Anneaux de Saturne*. La localisation textuelle enjoint le lecteur à se souvenir de la référence précédente. Sebald introduit ainsi une spatialisation de son propre texte, dans laquelle des éléments circulent. La linéarité du discours est contrebalancée par ces références internes à des textes externes. Le lecteur est amené à se déplacer dans l'ouvrage. Or la dernière référence à un texte de Borges ne comporte pas plus de localisation géographique que textuelle. Ce livre, cité pour la troisième fois, est désormais de l'ordre du connu. Il n'a plus besoin d'être introduit avec précision, parce qu'il fait déjà partie de l'univers du livre, au point qu'il est difficile de déterminer à quel moment la référence à Borges cède la place au texte de Sebald, voire de Thomas Browne (*AS*, 185/186). Seule une comparaison terme à terme permet de mettre en évidence que Sebald ne reprend pas toutes les hypothèses formulées par Borges et qu'il en insère de nouvelles<sup>84</sup>.

L'itération des références à Borges se déploie selon un processus d'inscription progressive dans le texte récepteur. L'élément localisé extérieurement est assigné à un lieu textuel interne pour finir par se fondre dans cet élément. Insensible lors d'une lecture continue du texte, la progression n'en contribue pas moins à créer un territoire de l'écriture. Le troisième monde dont parle Borges dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » ne doit son existence, bien tangible toutefois, qu'à l'invention d'encyclopédistes qui ont décidé de le créer. De même, les êtres imaginaires sont créés par la langue, et en tant que tels, peuvent être pris pour objet d'étude ; du fait qu'ils sont inventés, ils ont un degré d'existence. Dans le cas de Tlön, cette invention envahit le monde et menace de faire disparaître le passé et la diversité des langues. À l'opposé, Sebald ouvre un territoire d'écriture qui non seulement préserve le passé, mais lui accorde un même degré de réalité

<sup>82</sup> *Les Anneaux de Saturne*, p. 90, je souligne. « [...] die im vorigen schon erwähnte argentinische Schrift, die in der Hauptsache befaßt ist mit unseren Versuchen zur Erfindung von Welten zweiten oder gar dritten Grades » (p. 89).

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 166, je souligne. « [...] das eingangs dieses Berichts schon zitierte Libro de los seres imaginarios [...] » (p. 167).

<sup>84</sup> Pour une étude de la référence à « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » dans *Les Anneaux de Saturne*, voir Thomas Kastura : « Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere », dans *Arcadia*, 1996, p. 197-216, Dieter Wrobel : *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, Bielefeld, Asthesis, 1997, réf. p. 339-343, Susanne Schedel « Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? », *op. cit.*, réf. p. 144-154, John Beck, « Reading Room », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, *op. cit.*, p. 75-88, réf. p. 80-82.



qu'au présent. Il laisse parler d'autres voix, et d'autres langues, qui dessinent des lignes à l'origine de la définition de l'espace dans lequel l'écriture se déploie, alors qu'à Tlön, la diversité des langues vernaculaires disparaît au profit de la seule langue créée. Par la manière qu'il a de convoquer la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » et de l'ancrer dans son propre texte, Sebald propose une autre relation entre fiction et réalité. Le texte ne concurrence pas la réalité ; il ouvre lui-même un espace singulier.

En raison de son ancrage progressif dans l'espace textuel, substitué à l'espace géographique, la référence borgesienne joue un rôle particulier dans la constellation des écritures citées par Sebald. Antérieure par définition, elle devient contemporaine des *Anneaux de Saturne*, puisqu'une relation spatiale d'inclusion le localise dans l'ouvrage de langue allemande. Désormais située sur un même plan que ce dernier, l'écriture borgesienne ne se contente plus d'avoir inspiré des passages. La compréhension des deux écrits argentins convoqués évolue ainsi à mesure de leur itération. Antériorité et simultanéité ne s'excluent plus. Dans ce récit, la référence borgesienne gagne ainsi le statut de matrice.

Le statut matriciel de l'écriture borgesienne se voit corroboré par l'étude de l'ensemble des *références littéraires* dont Sebald émaille son récit. Dès l'exergue, l'ouvrage fait preuve d'une tendance encyclopédique : l'auteur n'y inscrit pas moins de trois épigraphes. Or ces trois références – John Milton, Joseph Conrad et l'encyclopédie Brockhaus – sont présentes dans l'univers de Borges, qui les cite à de nombreuses reprises. La pratique de l'érudition elle-même doit ainsi être lue comme une manifestation de la matrice borgesienne dans l'écriture sebalddenne, à double titre. Hormis les écrivains contemporains dont Borges n'avait pas connaissance, la plupart des auteurs qu'évoque Sebald sont cités dans l'œuvre de l'écrivain argentin.

Tableau X. Présence dans l'œuvre de Borges des auteurs mentionnés dans *Les Anneaux de Saturne*

Œuvres	Exemples d'occurrence dans les <i>Œuvres complètes</i> de Jorge Luis Borges
Encyclopédie Brockhaus	Poème dédié à l'encyclopédie (II, p. 790-791)
Sir Thomas Browne	Chronique (I, p. 874-877), poème sur <i>Religio Medici</i> (II, p. 271-272)
Joseph Conrad	Poème (I, p. 60)
Franz Kafka	Sur la Métamorphose (II, p. 398-401)
Edward Fitzgerald et Omar Khayyâm	Notice sur leur rencontre (I, p. 729-732), poème à la manière des Rubaiyyat (II, p. 166), en note comme traducteur d'Attar (I, p. 441)
Flaubert	Essai sur <i>Bowward et Pécuchet</i> (I p. 260-268)

Œuvres	Exemples d'occurrence dans les <i>Œuvres complètes</i> de Jorge Luis Borges
Hölderlin	Note sur Hölderlin de Peacock (I p. 1201)
John Milton	Poème (II p. 91), allusion (I, p. 266), citation (I, p. 403)
Shakespeare (King Lear)	Sur Macbeth (II p. 420-425) La mémoire de Shakespeare (II p. 963-990)
Algernon Swinburne	Notice (I, p. 949-951), allusion (I, p. 403)
Le Tasse	Allusion (I, p. 266)

218

L'univers des références littéraires sebaldiennes paraît de prime abord d'un électisme déconcertant. Il contribue à susciter chez le lecteur un sentiment de désorientation, et, conjointement, l'incite à éprouver l'impression de découvrir un territoire marqué par la subjectivité de l'auteur. Non seulement le lecteur arpente l'Angleterre de Sebald, mais il explore son monde intérieur, fait d'érudition. Or, si l'ensemble des références qu'il produit est inscrit dans l'œuvre de Borges, le monde sebaldien doit être lu désormais comme l'expression d'un parcours dans le territoire de l'écrivain argentin. En choisissant ses références parmi celles de Borges, Sebald place *Les Anneaux de Saturne* à l'intérieur de l'univers borgesien. Dès lors, un double mouvement définit le rapport que ces deux écritures entretiennent. En tant que référence explicite, Borges est situé à l'intérieur de l'espace textuel que détermine *Les Anneaux de Saturne*. Mais dans la mesure où toutes les autres références littéraires de ce livre sont déjà présentes dans les écrits borgesiens, sans que Sebald le signale au lecteur, *Les Anneaux de Saturne* prend place dans un espace déterminé par Borges. Antériorité et détermination sont ainsi abolies au profit d'un jeu spatial où les écritures sont contemporaines l'une de l'autre.

La « folle érudition » borgesienne, pour reprendre l'expression d'Alan Pauls<sup>85</sup>, se déploie tout autant dans l'œuvre de Sebald. Mais par-delà ce vaste territoire de connaissances, c'est la démarche qui anime les deux auteurs qui autorise à procéder à un rapprochement entre ces deux écritures, et à formuler l'hypothèse d'une reprise par l'écrivain allemand de la manière argentine. Ainsi un pan non négligeable des écrits borgesiens est-il constitué de *notices* sur des auteurs ou des livres. Elles allient des informations biographiques non exhaustives à une lecture des ouvrages, si bien que ces miniatures relèvent plus de l'essai que de l'article encyclopédique. Excédant rarement cinq pages, elles offrent une approche très libre des œuvres considérées, puisqu'il n'est pas rare qu'elles procèdent à des digressions selon un principe d'association non contraignant sur le plan argumentatif. Tandis que Borges fait de la notice un genre autonome, Sebald l'intègre dans le cours de ses ouvrages.

<sup>85</sup> Alan Pauls, *Le Facteur Borges*, trad. V. Raynaud, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 171.

Parmi les auteurs que Sebald et Borges évoquent, certains comptent au nombre des lectures de prédilection de ce dernier. Citons en particulier Thomas Browne, sujet d'une notice<sup>86</sup> de la part de Borges, ainsi que d'un poème intitulé « *Religio Medici*, 1643<sup>87</sup> », en référence à l'ouvrage du médecin anglais, ou encore Edward FitzGerald, auquel l'une des *Autres inquisitions* est consacrée<sup>88</sup>, et Swinburne, objet d'une chronique publiée dans la revue « *Sur*<sup>89</sup> ». Dans ces trois cas, Borges se penche sur des figures méconnues. Or c'est précisément à elles que Sebald consacre ses développements les plus longs. Il contribue ainsi à son tour à réparer un oubli injuste. Par-delà une tâche de réhabilitation, la manière dont les deux auteurs conduisent les développements qu'ils leur consacrent présente de troublantes similarités : dans aucune des notices mentionnées Borges ne se livre à une présentation biographique véritable, non plus qu'à un examen systématique. Les pages que Borges consacre à Sir Thomas Browne reflètent bien ce procédé. La chronique, publiée initialement dans le septième numéro de la revue *Proa*, en février 1925, s'ouvre sur des considérations sur la beauté, et l'introduction se clôt sur cet aveu : « Moi, j'ai ressenti le présent de la beauté à travers l'œuvre de Browne et je désire me reprendre en claironnant les gloires de sa plume<sup>90</sup>. » S'ensuit un détour biographique explicite : « Mais, auparavant, je dois raconter sa vie. » En une page, Borges retrace la vie du médecin anglais, non sans l'agrémenter d'anecdotes. Plutôt que de procéder à un relevé documenté de ses étapes marquantes, il donne une vision subjective de cette trajectoire humaine. Au terme de cette biographie succincte, il développe certains aspects du personnage, comme « l'union du littérateur et du mystique », et le qualifie « d'homme juste », ce qu'il illustre au moyen d'une citation de *Religio Medici* quasiment aussi longue que le détour biographique, en concluant sur la valeur paradigmatique du passage traduit. Puis, sans autre forme de transition qu'un astérisque, il consacre une page à la latinité et à Góngora, non sans mentionner par deux fois le médecin anglais. La notice, dont le titre laisse supposer qu'elle sera consacrée à Thomas Browne, est ainsi composée de deux parties, dont l'une évoque incidemment cet écrivain. En dérogeant ainsi aux critères de la notice, Borges inscrit la libre association et la fantaisie dans un genre bien réglé. Cette même licence est reprise par Sebald lorsqu'il consacre subitement, au beau milieu d'un récit, des pages entières à un point d'érudition. S'il ne pratique

86 Jorge Luis Borges, « Sir Thomas Browne », dans *Œuvres complètes*, éd. J.P. Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 874-877.

87 Jorge Luis Borges, *L'Or des tigres*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., 1999, t. II, p. 271.

88 Jorge Luis Borges, « L'Énigme d'Edward FitzGerald », dans « *Autres inquisitions* », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 729-732.

89 Jorge Luis Borges, « Swinburne », dans *ibid.*, p. 949-951.

90 Jorge Luis Borges, « Sir Thomas Browne », *op. cit.*, p. 874.

pas le genre de la note « bio-bibliographique » autonome, bien des passages de ses ouvrages ressortissent à ce genre. Ils semblent insérés sans autre précaution rhétorique dans le récit, et leur incongruité apparente n'est atténuée, au fil de la lecture, que par la mise en place de réseaux dont la densité atteint un tel degré qu'elle établit un véritable lien. L'absence de nécessité argumentative ou narrative est compensée par la cohésion que produisent les réseaux.

220 L'exemple de Thomas Browne est d'autant plus saisissant que Sebald consacre plusieurs passages des *Anneaux de Saturne* au médecin anglais, et que le premier d'entre eux relève, par ses notations biographiques et ses digressions, d'une écriture très proche de celle de Borges. Après avoir suivi à la trace le crâne de Thomas Browne jusque dans un musée universitaire, le narrateur remonte à la naissance de l'homme de sciences et de lettres : « Thomas Browne, dont le père était marchand de soie, vit le jour le 19 octobre 1605 à Londres<sup>91</sup>. » Or la phrase est pratiquement identique à celle de Borges : « Il était le fils d'un marchand drapier et il vit le jour à Londres, en 1605<sup>92</sup>. » Il serait bien excessif de lire dans cette ressemblance une quelconque citation masquée de la part de Sebald ; les deux phrases reprennent en première instance les tournures biographiques consacrées, et s'inscrivent ainsi toutes deux de manière parallèle dans une tradition littéraire. Sebald poursuit le récit en s'attardant sur les études de médecine entreprises par Browne en particulier en Hollande. Cette étape lui offre l'occasion d'imaginer le jeune médecin assistant à la dissection rendue célèbre par Rembrandt, et dont Sebald analyse le tableau. Au terme de la digression, et par le truchement d'une association d'idées qui le mène de la brume hollandaise aux vapeurs de l'anesthésie qu'il a subie lors de son séjour à l'hôpital, le narrateur reprend son récit premier, avant de revenir, cette fois au gré de la ligne blanche tracée par un avion qu'il aperçoit depuis son lit d'hôpital, aux considérations de Thomas Browne sur l'évanescence de ce qui nous anime. Dès lors, la piste du médecin anglais sera poursuivie jusqu'au terme du chapitre, selon de nombreux méandres qui nous mènent d'un ouvrage à un autre, d'un personnage mythique à des réflexions métaphysiques.

Si le passage que Sebald consacre à Thomas Browne est bien plus fourni que ne l'est la notice borgesienne, il n'en demeure pas moins que les deux auteurs empruntent des chemins tortueux pour parler de cette figure des lettres anglaises. Or ce point trouve sa justification dans le projet qui anime les deux écrivains. Ils ne cherchent pas à produire un article encyclopédique, scientifique, mais bien à rendre compte de la rencontre qu'il leur a été donné de vivre avec cette œuvre.

91 *Les Anneaux de Saturne*, p. 23 (je traduis). « Thomas Browne kam am 19. Oktober 1605 in London als Sohn eines Seidenhändlers zur Welt » (p. 21).

92 Jorge Luis Borges, « Sir Thomas Browne », *op. cit.*, p. 874.

Bien qu'elles soient nourries par une érudition considérable, ces écritures se déploient selon un principe radicalement opposé à celui de l'information scientifique. Elles témoignent des affinités singulières qui ont donné lieu à une rencontre, par-delà l'espace et le temps, entre des écrivains.

À ce titre, elles résultent du même processus qui a conduit Edward FitzGerald à traduire avec tant de bonheur Omar Khayyâm<sup>93</sup>. De manière adéquate, la notice que Borges rédige au sujet du poète anglais est consacrée pour sa première moitié à Omar Khayyâm, avant de considérer la rencontre, à sept siècles d'intervalle, des deux hommes. Quant aux pages, moins nombreuses, dédiées à Swinburne, elles soulignent la méconnaissance de l'œuvre dont l'Angleterre fait preuve à son endroit. Si le ton qu'adopte Sebald dans ses propres développements ne reprend pas celui de Borges, il procède toutefois lui aussi par « sauts et gambades », selon le mot de Montaigne, et ne recule pas devant la formulation d'hypothèses qu'aucune preuve ne saurait venir étayer. Sebald ne se borne donc pas à reprendre à Borges des références littéraires. Il s'inspire également de la forme de la notice biographique, sous sa forme borgesienne, pour écrire ses propres digressions biographiques. Notons que le même procédé est employé dans les autres œuvres de Sebald, lorsqu'il ouvre des parenthèses dédiées à des figures ponctuelles de ses récits.

La présence de Borges dans *Les Anneaux de Saturne* se traduit par la reprise de procédés d'écriture, par l'utilisation de références littéraires issues de l'univers de l'écrivain argentin, ainsi que par un ancrage de son œuvre dans la matérialité du texte, conformément à la vision que l'écrivain argentin a de l'écriture. La valeur programmatique de la poétique borgesienne se manifeste ainsi sous un triple aspect qui est toujours caractérisé par l'antériorité *et* la contemporanéité : l'antériorité de l'univers borgesien est actualisée dans le texte sebaldien au-delà d'une simple reprise citationnelle ; le procédé de la notice « bio-bibliographique » borgesienne est repris et modulé par Sebald ; la problématique du texte qui se substitue au monde est variée par la manière même dont Sebald inclut le texte borgesien dans *Les Anneaux de Saturne*. Dans chacun des cas, l'écriture borgesienne n'est pas tant un modèle qu'une matrice, qui a déterminé une écriture émancipée de sa figure tutélaire. Sebald n'imité pas Borges dans *Les Anneaux de Saturne*, ni dans ses autres ouvrages, où se manifeste toutefois de manière moins évidente, mais tout aussi profonde, la poétique de l'écrivain argentin.

93 Omar Khayyâm (1048-1131) naquit dans le Khorassan. Il fit ses études à Nichapur auprès d'Imam Mowaffak, qui fut également le maître de Nizam el-Molk et Hassan ibn al-Sabbah. Connu pour son œuvre poétique composée de *Quatrains (Roba'iyat)* riches en enseignements philosophiques, il fut également mathématicien (il contribua à la théorisation algébrique par l'intérêt qu'il porta aux racines cubiques) et astronome (il introduisit l'année bissextile dans le calendrier persan).

Les hommages à Borges traversent toutes les œuvres de Sebald. Dans *Vertiges* déjà, la présence de l'écrivain argentin se traduit par l'évocation d'un texte fictif. Alors qu'il effectue un voyage pénible à travers l'Allemagne afin de regagner l'Angleterre, le narrateur est assis en face d'une jeune femme qui lit un ouvrage inexistant, *Das Böhmisches Meer* de Mila Stern. Le procédé rappelle de toute évidence les écrits de l'auteur argentin, tout particulièrement « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », où un article ne se retrouve que dans un exemplaire de l'encyclopédie. D'une manière plus générale, jusque dans les années 1940, Borges entretient un jeu complexe avec l'érudition, dans lequel le canular occupe une large part. Ainsi n'hésite-t-il pas à mentionner dans une bibliographie un ouvrage qui n'existe pas<sup>94</sup>, ou à produire un compte rendu critique au sujet d'un roman indien dont son imagination est l'auteur<sup>95</sup>.

222

Subrepticement, Borges s'était déjà glissé bien plus tôt dans le livre. Alors que le narrateur décrit sa visite à Ernst Herbeck, deux détails en apparence anodins, et pourtant énigmatiques, tracent la silhouette évanescence de cet écrivain. Herbeck aurait collectionné des timbres d'Autriche, de Suisse et d'Argentine (V, 43/49). Plus tard, dans le train de nuit qui l'emporte vers l'Italie, le narrateur fait un rêve où il voit le Schneeberg et aperçoit l'Argentine dans la brume (V, 50-51/58). Pour quelle raison l'Argentine est-elle subitement nommée, de surcroît par un poète, sinon pour inscrire la référence à Borges ? On comprend mal pourquoi Ernst Herbeck, interné pendant la majeure partie de sa vie, aurait tout particulièrement collectionné des timbres de ce pays. Selon toute vraisemblance, les timbres suisses font référence à Robert Walser, qui prête indirectement sa physionomie au poète autrichien : la photographie du grand-père du narrateur, auquel Herbeck ressemble, est en réalité celle de l'écrivain suisse. Conformément au principe de transitivité qui régit les airs de famille, Ernst Herbeck et Robert Walser sont donc parents. Dès lors, il n'est plus étonnant de lire dans l'évocation des timbres argentins un discret hommage à Jorge Luis Borges.

Tout comme Sebald, qui dissémine des échos à ses propres œuvres dans ses textes, Borges reproduit certaines phrases en divers endroits de ses écrits. Au début de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », que Sebald paraphrase avec précision, le narrateur et Bioy Casares découvrent à une heure avancée de la nuit que « les miroirs ont

94 La « Table des sources » de l'*Histoire universelle de l'infamie*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 359, cite en effet l'ouvrage fictif *Die Vernichtung der Rose*. Nach dem arabischen Urtext übertragen von Alexander Schulz. Leipzig, 1927.

95 « L'Approche d'Almotasim » est l'une des notes ajoutées à l'*Histoire de l'éternité* dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 436-441. L'appareil critique dont l'auteur fait état produit une illusion complète, et nombre de lecteurs ont cru à l'existence du roman de l'avocat de Bombay Mir Bahadur Ali.

quelque chose d'effroyable. Bioy Casares rappela [...] que l'un des hérésiarques d'Uqbar avait expliqué que le caractère terrifiant des miroirs mais aussi de l'acte de copulation tenait au fait qu'ils multiplient le nombre des humains<sup>96</sup>. » Reprise par Sebald, l'assertion joue un rôle important dans la trame de l'écriture à cet endroit des *Anneaux de Saturne*. Le narrateur vient d'assister, du haut d'une falaise, à une scène d'accouplement où les deux personnages prennent à ses yeux la forme d'un monstre marin étendu sur la grève (*AS*, 89/90). C'est donc en raison du commentaire attribué à Bioy Casares qu'il évoque le récit de Borges. Cette séquence, assez singulière, recèle ainsi une saveur parodique, dès lors que l'idée est elle-même reprise à un autre auteur, ce qui en fait une première réduplication. Or dans le récit borgesien, cette phrase « source » est elle-même tirée d'un article d'encyclopédie entré par effraction dans la *Anglo-American Cyclopaedia*. En fait, elle existe déjà bien réellement dans un ouvrage antérieur de Borges. Dès 1935, dans l'*Histoire universelle de l'infamie*, il l'attribue à un hérétique de l'Islam, Hakim de Merv. Selon ce dernier, il existe un dieu spectral, qui projette des images, elles-mêmes sources d'images. Nous serions régis par la 999<sup>e</sup> de ces répliques toujours plus imparfaites, dont la fraction de divinité s'approche de zéro. « La terre que nous habitons est une erreur, une parodie sans autorité. Les miroirs et la paternité sont chose abominable, car ils la confirment et la multiplient<sup>97</sup>. » Notre vie serait ainsi placée sous le signe d'une dégradation irrémédiable. C'est un dégoût bien similaire qui transparait dans la description sebalidienne du couple au bord de la mer. L'auteur argentin se plaît à reprendre cette même idée, en l'attribuant par exemple aux gnostiques de l'ère chrétienne, dans une chronique publiée en 1938 dans la revue « El Hogar<sup>98</sup> ». Qui est le véritable auteur de cette idée ? À quel texte de Borges prêter foi ? Le processus d'actualisation d'une référence atteint un degré de complexité certain. Loin d'engager uniquement la lecture de *Fictions*, la reprise de l'écriture borgesienne par Sebald s'inscrit dans une longue lignée d'attributions qui échappent à tout principe d'authenticité. Il procède selon une ligne de démultiplication et de réduplication. Toute l'ironie du procédé réside dans son application à un énoncé qui en dénonce précisément l'abomination.

Par-delà ces hommages, Sebald et Borges partagent des lieux communs : la bibliothèque, le labyrinthe, l'encyclopédie. L'épigraphe des *Anneaux de*

96 *Les Anneaux de Saturne*, p. 90-91. « [...] Spiegel [haben] etwas Entsetzliches. Bioy Casares erinnerte [...], einer der Häresiarchen von Uqbar habe erklärt, das Grauerregende an den Spiegeln, und im übrigen auch an dem Akt der Paarung, bestünde darin, daß sie die Zahl der Menschen vervielfachen » (p. 90).

97 Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 339.

98 *Ibid.*, « 8 février 1938, Notes de lecture. "The Mandaean of Iraq and Iran" de E.S. Drower », p. 1130-1131.

*Saturne* l'indique clairement : Sebald, comme Borges, voue un intérêt certain aux encyclopédies. Nombre de passages érudits de son œuvre semblent y puiser leur source directe. La traductrice anglaise d'*Austerlitz*, Anthea Bell, a confirmé ce point. Grâce à une coïncidence toute sebaldivienne, elle reconnaît dans l'un des plans de fortification reproduits dans cet ouvrage une illustration tirée de l'article « Fortifications and Siegewraft » de l'*Encyclopaedia Britannica* éditée en 1911, qu'elle avait hérité de son grand-père<sup>99</sup>. L'expression « savoir encyclopédique » s'applique avec une grande justesse à ces deux écrivains, Borges allant jusqu'à se considérer comme un « demi-instruit », autodidacte, nourri par les encyclopédies, anciennes de préférence : « Si je devais vivre dans une île déserte, j'emporterais une encyclopédie, mais non point une encyclopédie contemporaine. L'encyclopédie Britannica commença à baisser vers 1911 ou 1912<sup>100</sup>. » Derrière sa pratique spécifique de l'érudition se dissimule une appréhension du savoir qui se fonde sur une conception singulière de sa disposition spatiale. En effet, une encyclopédie rassemble des savoirs venus de tous horizons et les réunit en fonction d'une logique généralement alphabétique. Il s'ensuit un rapprochement, fondé sur l'arbitraire de la lettre, entre des articles que rien ne prédestine à se côtoyer. Dès lors, par contiguïté, le lecteur d'encyclopédie, qu'il parcoure des articles au hasard ou procède avec méthode, découvre au gré de ce classement des perspectives insoupçonnées. Son errance à l'intérieur du champ du savoir produit, par des chemins de traverse, des effets potentiellement poétiques. Borges cite ainsi cette expérience : « Je me souviens d'une nuit où j'eus beaucoup de chance, car, ayant choisi au hasard la lettre D, je pus lire un bel article sur Dryden, un autre sur les *druïdes* et un autre enfin sur les *Druses*. Et je découvris dans ce dernier article quelque chose qui semble tout droit sorti de Kafka<sup>101</sup>. » Hasard et coïncidences de la contiguïté favorisent ces rencontres qui ouvrent la voie aux associations de l'écrivain<sup>102</sup>.

Une telle disposition spatiale du savoir est également présente dans la bibliothèque. Foucault a bien souligné la parenté profonde qui unit ces deux institutions, précisément en raison de la répartition ordonnée du savoir qu'elles manifestent<sup>103</sup>. La prégnance des bibliothèques dans la prose sebaldivienne doit alors se lire aussi à l'aune de sa valeur poétique bien connue dans l'œuvre de

99 Anthea Bell, « On Translating W.G. Sebald », dans R. Görner (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, op. cit., p. 11-18, réf. p. 16.

100 Jorge Luis Borges, *Borges el memorioso*, Mexico, 1982, p. 298-299, cité d'après les *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, note de la p. 790, p. 1402.

101 *Ibid.*, p. 1402.

102 De la valeur poétique de l'encyclopédie témoigne le poème de Borges « À l'acquisition d'une encyclopédie » dédié à l'encyclopédie Brockhaus, dans *Le Chiffre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 790.

103 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 52-53.



Borges. Dans l'essai qu'il consacre à l'écrivain argentin, Alan Pauls intitule, de manière éloquent, un des chapitres « Danger : bibliothèque ». Il y met en relation les deux institutions évoquées en montrant comment elles procèdent toutes deux pour Borges d'un même mode de fonctionnement : « [...] l'encyclopédie est le modèle du livre borgesien par excellence : un *livre-bibliothèque*, c'est-à-dire un livre qui reproduit à l'échelle, dans un format relativement portatif, la logique gouvernant le fonctionnement d'une bibliothèque<sup>104</sup> ». Cette logique est précisément subvertie par Borges dans ses récits qui, à l'instar de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », font basculer l'ordre dans le désordre au moyen d'une infime perturbation<sup>105</sup>, ou, comme « La bibliothèque de Babel » et l'ébauche qui l'a précédée, « La bibliothèque totale », en poussant sa logique totalisante à l'absurde. Aussi la présence insistante des bibliothèques dans l'œuvre sebaldienne, si elle échappe pour sa part à toute dimension fantastique, forme-t-elle à son tour un pendant à l'approche encyclopédique érudite. La diversité des lieux évoqués lui associe autant de modalités du rapport au savoir, du malaise le plus intense au lieu de travail rêvé.

La « bibliothèque de Babel » borgesienne prend la forme d'un labyrinthe, probablement infini. Il donne forme à la dimension tentaculaire de l'érudition que renferment encyclopédie et bibliothèque. Borges lui confère une grande importance dans ses écrits, et Sebald la reprend à son tour, dans *Vertiges*, où un dessin de labyrinthe est reproduit, et à plusieurs reprises dans *Les Anneaux de Saturne*. Le narrateur, lors de sa visite du domaine de Somerleyton, relatée dans la deuxième partie, s'engage dans le jardin-labyrinthe de la propriété, et peine à en trouver l'issue. Après s'être perdu dans la lande de Dunwich, au chapitre sept, il fait un rêve qui lui montre en plongée un jardin-labyrinthe supposé représenter le trajet qu'il avait effectué sur la lande, et dont le dessin est reproduit (*AS*, 53/51 et 206/206)<sup>106</sup>. Hormis ces moments du récit, c'est au hasard d'un détail que le dédale resurgit, au sens métaphorique. L'étiquette de la cour impériale chinoise est ainsi assimilée à un labyrinthe (*AS*, 172/172). En reprenant la conclusion de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », le narrateur qualifie, comme Borges, le monde de Tlön de « construction labyrinthique » (*AS*, 91/91). Le recours à la citation explicite certes la dette que Sebald a envers Borges dans l'investissement littéraire de cette image, mais il scelle également le rapprochement entre labyrinthe et encyclopédie, dans la mesure où ce

<sup>104</sup> Alan Pauls, *Le Facteur Borges*, op. cit., p. 108.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>106</sup> Pour une analyse des autres sources intertextuelles du labyrinthe, notamment *Tynset* de Wolfgang Hildesheimer, et *The Dunwich Horror* de Lovecraft, voir Thomas Kastura « Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration », art. cit., p. 203-206.

monde virtuel qui envahit la réalité est le fruit d'encyclopédistes. Une telle conjonction s'explique aisément : le labyrinthe donne à voir dans l'espace ce que l'encyclopédie et la bibliothèque produisent dans le champ du savoir. Un principe d'ordre existe bel et bien, mais quiconque est pris à l'intérieur de la construction court le risque d'errer, sans percevoir le plan général. En feuilletant une encyclopédie, en déambulant dans les rayonnages d'une bibliothèque, un lecteur découvre par hasard des textes rangés côte à côte ; la contiguïté produit des découvertes, et le chemin ainsi parcouru révèle ce que l'organisation crée sans le prévoir.

226

L'étude du lien qui unit la prose sebaldivienne aux textes qu'elle emprunte, traduit, cite ou détourne, a mis en évidence des processus d'intégration dont la diversité même se joue du principe d'authenticité auquel ces pratiques sont d'ordinaire mesurées. Rappelons que Sebald reprend des textes sans signaler leur emprunt, tout comme il travestit ce qui se donne pour une citation. Le vaste nuancier des travestissements possibles est d'une telle richesse que leur intérêt réside davantage dans cet infini dégradé des possibles que dans la comparaison entre original et production sebaldivienne. Au lieu de porter la tension entre ces deux pôles à son paroxysme, l'écriture sebaldivienne de l'emprunt en instaure un nouveau paradigme dont la particularité réside dans l'effacement de la catégorie d'authenticité. Il ne s'agit plus de savoir si la traduction ou l'emprunt est fidèle, mais bien plus d'assister à un processus créatif fondé sur l'adoption d'autres textes. Se dessine alors un apparemment des écritures qui explique la prépondérance de l'air de famille sur la réduplication à l'identique et sur l'arbre généalogique. L'élément repris vient féconder une nouvelle écriture ; celle-ci n'a pas pour rôle de restituer l'autre ; elle se laisse infléchir.

La même pratique se retrouve dans l'œuvre de Borges, tant dans ses narrations que dans ses écrits théoriques. Si l'on suit les analyses conduites par Alan Pauls dans son essai *Le facteur Borges*, il apparaît clairement que Borges évacue le paradigme de l'authenticité dans son appréciation de la traduction afin de lui substituer une autonomie du texte produit. Aussi ne mesure-t-il pas la qualité d'une traduction à l'aune de l'original, mais en comparant plusieurs traductions entre elles. « Au moyen d'un petit coup d'État, Borges émancipe les traductions du régime esclavagiste qui leur était imposé »<sup>107</sup>. Il qualifie ainsi les traducteurs de « néoparasites subversifs »<sup>108</sup>. C'est de cette infraction que provient leur

107 Alan Pauls, *Le Facteur Borges*, op. cit., p. 130-131.

108 *Ibid.*, p. 128.

potentiel créateur dans leur propre langue, et c'est bien là ce qui importe à Borges – comme à Sebald.

Sebald ne s'est d'ailleurs pas contenté d'entretenir envers la traduction le rapport de tout universitaire chargé d'enseigner une langue étrangère. Il s'est engagé fortement pour la promotion de la traduction littéraire, jusqu'à fonder dans son université un institut de traduction littéraire, le British Centre for Literary Translation. Il a également participé à Strasbourg à un atelier de traduction de ses textes, et a toujours examiné avec le plus grand soin le devenir de ses textes lorsqu'ils ont été traduits<sup>109</sup>. S'il pirate les textes qu'il traduit, ce n'est donc bien évidemment pas par négligence, mais en raison du projet poétique qui le guide.

Rien d'étonnant dès lors à voir apparaître dans les ouvrages de Sebald des figures de traducteurs comme Michael Hamburger. Mais plus encore que ce dernier, dont l'œuvre de traduction est furtivement évoquée, c'est Edward FitzGerald qui occupe une place de choix dans le positionnement tout bourgeois de Sebald à l'égard de la traduction littéraire. Traducteur des quatrains d'Omar Khayyâm, il a produit des vers inoubliables en anglais – bien éloignés toutefois des poèmes persans. Il recompose en effet un long poème à partir des quatrains disposés selon un ordre variable en fonction des éditions, et dont certains sont aujourd'hui tenus pour apocryphes par les chercheurs en littérature persane. Si la traduction de FitzGerald devait être évaluée selon des critères d'examen, elle serait loin de satisfaire les exigences formulées. Mais elle enrichit la langue anglaise, et c'est ce qui importe ici. Sebald l'affirme avec force :

La seule œuvre que FitzGerald ait achevée et publiée de son vivant est sa merveilleuse traduction des *Quatrains* du poète persan Omar Khayyâm qui lui apparaît, à huit cents ans de distance, comme son plus proche parent électif. FitzGerald considérait les heures sans fin dévolues à la transposition des deux cent vingt-quatre vers de ce poème comme un immense colloque avec le défunt dont il tentait de nous donner des nouvelles. Les vers anglais ciselés par lui à cet effet simulent, dans leur beauté apparemment dénuée de toute préméditation, un anonymat excluant toute prétention d'auteur et renvoient à un point invisible où

109 Voir les témoignages de ses traducteurs Anthea Bell, « On Translating W.G. Sebald », art. cit., et Patrick Charbonneau : « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », dans R. Vogel-Klein (dir.), *W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images, op. cit.*, p. 193-210, ainsi que celui d'Irène Kuhn et Sibylle Muller, « Traducteur-bricoleur. W.G. Sebald à Strasbourg : la question de la traduction », *ibid.*, p. 187-191.

l'Orient médiéval et l'Occident en voie d'extinction peuvent se rencontrer hors du cours funeste de l'histoire<sup>110</sup>.

FitzGerald cherche à rendre compte d'une rencontre, et non à transmettre les écrits d'un auteur. C'est ainsi que la notion même d'auteur s'efface du commentaire sealdien au profit de l'anonymat. Or cette question rejoint directement la préoccupation borgesienne centrale du rapport entre un texte et son auteur<sup>111</sup>. Quoi d'étonnant à constater que Borges, dans les pages qu'il consacre à Edward FitzGerald, formule un commentaire semblable ? Intitulé « L'énigme d'Edward FitzGerald », ce texte explore précisément le lien mystérieux qui unit, par-delà les siècles, l'excentrique anglais désœuvré au poète persan mathématicien et astronome. Après avoir retracé le parcours d'Omar Khayyâm, Borges dresse une esquisse de FitzGerald et de sa rencontre avec la littérature persane, qui commence par une ébauche de traduction de *La Conférence des oiseaux* d'Attar. Puis FitzGerald se voit prêté un manuscrit des quatrains de Khayyâm, et il s'attache à construire à partir des nombreux quatrains un long poème anglais. Borges définit cette rencontre de la manière suivante :

Un miracle a lieu : de la conjonction fortuite d'un astronome persan qui condescendit à la poésie et d'un Anglais excentrique qui parcourt, sans les comprendre peut-être tout à fait, des livres orientaux et hispaniques, naît un poète extraordinaire, qui ne ressemble ni à l'un ni à l'autre. Swinburne écrit que FitzGerald « a fait à Omar Khayyâm une place éternelle parmi les plus grands poètes de l'Angleterre »<sup>112</sup>.

110 *Les Anneaux de Saturne*, p. 239-240. « Die einzige Arbeit, die FitzGerald zu seinen Lebzeiten selber ganz abgeschlossen und veröffentlicht hat, ist seine wundervolle Übersetzung des *Rubâiyat* des persischen Dichters Omar Khayyâm, in dem er, über eine Entfernung von achthundert Jahren hinweg, seinen engsten Wahlverwandten entdeckte. FitzGerald bezeichnete die endlosen Stunden, die er an die Übertragung des zweihundertvierundzwanzig Zeilen umfassenden Gedichts gewandt hat, als ein Kolloquium mit dem Toten, von dem er versuchte, uns Nachricht zu bringen. Die von ihm zu diesem Zweck ausgedachten englischen Verse fingieren in ihrer scheinbar absichtslosen Schönheit einen jeden Anspruch von Autorschaft weit hinter sich zurücklassende Anonymität und verweisen, Wort für Wort, auf einen unsichtbaren Punkt, an dem das mittelalterliche Morgenland und das erlöschende Abendland einander anders als im unseligen Verlauf der Geschichte begegnen dürfen » (p. 238).

111 Parmi les nouvelles les plus célèbres à ce propos, citons « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », parue dans *Fictions*, où le personnage principal parvient à récrire au début du *xx<sup>e</sup>* siècle, sans les copier, certains chapitres du célèbre roman de Cervantes. Voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 467-475. Toujours dans *Fictions*, citons également « La Bibliothèque de Babel », dans laquelle tous les livres qui peuvent être composés se trouvent, si bien que le narrateur sait que tout ce qu'il peut écrire se trouve déjà nécessairement dans les rayonnages de la bibliothèque.

112 Jorge Luis Borges, « L'Énigme d'Edward FitzGerald », *op. cit.*, p. 731.

Le poète persan devient poète de l'Angleterre. La question de l'authenticité a disparu ; demeure la vérité de la lettre poétique. L'auteur de cette assertion, Swinburne, compte naturellement lui-même au nombre des excentriques anglais que Sebald convoque dans *Les Anneaux de Saturne*, sans lien explicite avec le passage qu'il consacre à FitzGerald. La relation secrète entre les textes manifeste une nouvelle fois à quel point l'écriture de Sebald est tissée de connexions dont certaines sont évidentes, tandis que d'autres demeurent dissimulées, telles une mélodie silencieuse dont seule une lecture singulière peut libérer le son. Le rhizome est en devenir ; il est à deviner au détour d'une rencontre dont celle de Khayyâm et de FitzGerald fournit un exemple :

Toute collaboration est un mystère. Celle de l'Anglais et du Persan l'a été plus qu'aucune autre, parce qu'ils étaient très différents l'un de l'autre, que dans la vie ils ne se seraient peut-être pas liés d'amitié, et que la mort, les vicissitudes et le temps ont seuls permis que l'un eût connaissance de l'autre et qu'ils fussent à eux deux un seul poète<sup>113</sup>.

Le devenir-persan de FitzGerald, le devenir-anglais de Khayyâm, pour reprendre des tournures deleuziennes<sup>114</sup>, inscrivent dans la traduction la possibilité d'échapper à la hiérarchie<sup>115</sup>. Né de la fréquentation de l'autre, un tel mouvement ne vise pas à donner une image en miroir, statique, de l'original, mais à animer une nouvelle langue par le souffle d'un texte. La traduction est ainsi placée sous le signe de la rencontre féconde, comme en témoignent les commentaires que Borges livre en 1935 à propos des diverses traductions françaises, anglaises et allemandes des *Mille et une nuits*<sup>116</sup> dont il a eu connaissance. Sans jamais les comparer directement à l'original, il les évalue les unes par rapport aux autres, déduisant par exemple de leur divergence ponctuelle un écart par rapport au texte arabe. Le texte se clôt sur la critique de la traduction allemande par Enno Littmann, qui est, selon Borges, « d'une absolue franchise » :

113 *Ibid.*, p. 732.

114 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 8. « Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. Les noces sont toujours contre nature. Les noces, c'est le contraire d'un couple. »

115 Dans un autre texte consacré à ces auteurs, « Omar Jayâm y FitzGerald », paru dans le n° 6 de la revue *Proa*, en janvier 1925, Borges porte le jugement suivant : « La véracité de cette traduction est sujette à caution mais pas sa beauté » (cité d'après la note de l'édition de la Pléiade, t. I, p. 1683, qui précise également que le père de Jorge Luis Borges avait fait paraître dans les n° 5 et 6 de la même revue une traduction en espagnol du poème de FitzGerald traduisant Khayyâm).

116 Jorge Luis Borges, « Les traducteurs des « Mille et Une Nuits » », dans *Histoire de l'éternité*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 416-435.

Il est toujours lucide, lisible, médiocre. Il suit, nous dit-on, le rythme même de l'arabe. Si l'*Encyclopaedia Britannica* dit vrai, sa traduction est la meilleure de toutes celles qui circulent ; c'est aussi l'opinion des arabisants. Peu importe qu'un simple écrivain – et qui mieux est, de la République simplement argentine – ne soit pas d'accord.

Ma raison est la suivante : les versions de Burton et de Mardrus, et même celle de Galland, ne se conçoivent que *venant après une littérature*. Quels que soient leurs manques ou leurs mérites, ces œuvres significatives supposent des antécédents considérables [...] Dans les riants paragraphes de Mardrus, se rejoignent *Salammbô* et La Fontaine, *Le mannequin d'osier* et les Ballets russes. Chez Littmann, incapable, comme Washington, de mentir, on ne trouve rien d'autre que la probité allemande. C'est bien peu, c'est trop peu. La rencontre des *Nuits* et de l'Allemagne aurait dû donner autre chose<sup>117</sup>.

Une traduction doit ainsi porter la marque d'une rencontre. En important dans son œuvre des phrases qu'il s'approprie en les tronquant, en les fondant dans sa prose, en les traduisant parfois, Sebald suit une logique similaire à celle qui se dessine dans les écrits de Borges, ce qui contribue à éclairer les raisons pour lesquelles ces deux auteurs se penchent conjointement sur les mêmes écrivains.

Bien plus surprenant, le rapport si singulier que Sebald crée entre *image et texte* existe déjà dans l'œuvre de Borges. L'écrivain argentin, dont la vue décline au point qu'il est progressivement touché par la cécité à la fin des années 1940, a néanmoins publié en 1984 un ouvrage composé de photographies et de textes. *Atlas* comprend quarante-quatre séquences précédées d'une préface, et complétées en 1987, à la mort de Borges, d'un épilogue de María Kodama, qui l'avait accompagné durant nombre de ses voyages, et avait pris des photographies présentes dans *Atlas*. Le simple geste qui consiste, de la part d'un écrivain aveugle, à conjuguer la photographie au texte, est pour le moins singulier, et exprime avec force l'irréductibilité de l'image au texte<sup>118</sup>. Conséquence de cette

117 *Ibid.*, p. 434. Borges donne d'ailleurs une esquisse de ses attentes dans la suite du texte : « L'Allemagne possède une littérature fantastique, tant sur le plan de la philosophie que sur celui du roman – ou plutôt, elle ne possède de littérature que fantastique. Il y a, dans les *Nuits*, des merveilles dont j'aimerais connaître la version germanique [...]. Que ne pourrait faire un homme, un Kafka, qui organiserait et pousserait ces jeux jusqu'au bout, qui les plierait à la déformation allemande, qui les réécrirait selon la *Unheimlichkeit* allemande ? » (p. 434-435). Et le lecteur se prend alors à rêver cette rencontre, en prenant toute la mesure des exigences que la vision borgesienne assigne à la traduction.

118 Dans un geste symétrique, Sebald et Jan Peter Tripp placent dans leur ouvrage commun, *Unerzählt*, une gravure qui reproduit le regard de l'écrivain aveugle (*Unerzählt*, p. 42.)

démarche bien particulière, le lecteur, avant même d'ouvrir le livre, est assuré d'avoir entre les mains un ouvrage dont les images ne sauraient en aucun cas servir d'illustration au texte. Ce point est furtivement abordé dans l'un des textes qui composent l'ouvrage, « L'Irlande ». Aux côtés d'une photographie de la Tour Ronde, on peut lire la remarque suivante : « la Tour Ronde que je n'ai pas vue mais que mes mains ont tâchée<sup>119</sup>. » Ce qu'offre ici Borges au regard du lecteur, c'est ce qu'il n'a pas vu, si bien qu'il inscrit intrinsèquement dans son travail le renoncement de l'auteur à la maîtrise de son œuvre. Si Borges a recours aux images, c'est qu'elles portent nécessairement un discours radicalement *autre*. Comme dans les ouvrages de Sebald, les photographies ne sont pas accompagnées de légende, et leur lien avec le texte qui les entoure est tantôt explicite, tantôt ténu. Les types de confrontation entre les deux media présentent un grand nombre de similitudes avec l'entreprise sebalienne. Certains textes font explicitement référence aux images, comme « Brioche » : « Le lecteur jugera par lui-même en regardant l'image » (*Atlas*, 886). Borges s'en remet d'ailleurs littéralement au lecteur, puisqu'il ne peut pas voir l'objet en question. D'autres, comme « L'Irlande », mettent en regard un texte et une image qui renvoient à un même objet. D'autres encore ne correspondent à aucun objet décrit dans le texte ; c'est le cas de « Robert Graves à Deyá », qui présente des photographies de rues et de paysages que le texte ne commente pas. Dans tous les cas, aucune légende ne vient directement soumettre l'image au texte.

Contrairement à Sebald, Borges assortit son œuvre d'une préface dans laquelle il dévoile la relation établie entre image et texte : « Ce livre, le voici. Il n'est pas fait d'une suite de textes illustrés par des photographies ni d'une suite de photographies expliquées par des épigraphes. Chaque titre englobe un tout, fait d'images et de mots » (*Atlas*, 865). Toute relation hiérarchique est abolie, et chacun des modes d'expression est affranchi de la tutelle à laquelle il est d'ordinaire soumis. La formule correspond exactement au principe d'association de l'image au texte mis en évidence dans le cadre d'une poétique du bricolage dans l'œuvre de Sebald. Ce grand lecteur de Borges pourrait donc bien s'être directement inspiré de ce livre dans la conception de ses propres ouvrages. L'hypothèse n'a pu être confirmée de manière certaine, dans la mesure où l'ouvrage n'est pas présent dans la bibliothèque privée de Sebald. Néanmoins, la ressemblance thématique qu'ils entretiennent est forte. *Atlas* nous livre des étapes de voyage. Dénuées de toute continuité spatiale ou chronologique,

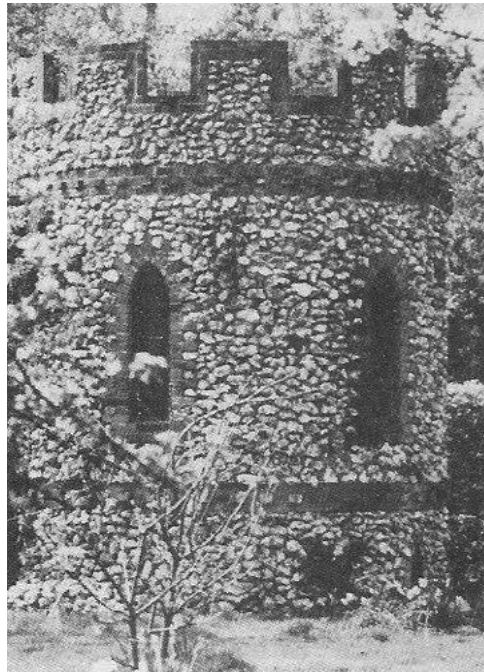
119 Jorge Luis Borges, *Atlas*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 863-920, cit. p. 871. Par la suite, ce texte sera signalé par la simple mention *Atlas* et les indications de page mentionnées dans le corps du texte.



elles ne forment pas à proprement parler une relation de voyage, mais la force évocatrice par laquelle les lieux font surgir des rêves, des souvenirs personnels, des réminiscences de lecture est comparable à celle qui nourrit l'écriture sebaldienne. Un hôtel convoque la présence d'Oscar Wilde (*Atlas*, 903-904) ; le nom d'une rue de Majorque, Ramón Llull, rappelle les inventions de cet esprit du XIII<sup>e</sup> siècle et entraîne Borges vers des considérations sur la combinatoire (*Atlas*, 904-906) ; Laprida lui offre l'occasion d'évoquer son ami disparu Xul Solar (*Atlas*, 909-912). Comme dans les ouvrages de Sebald, c'est le principe d'association qui guide l'écriture.

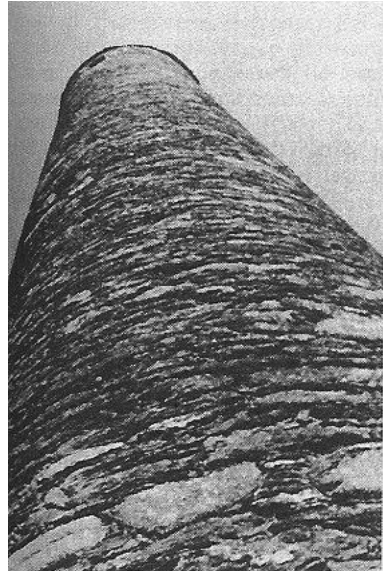
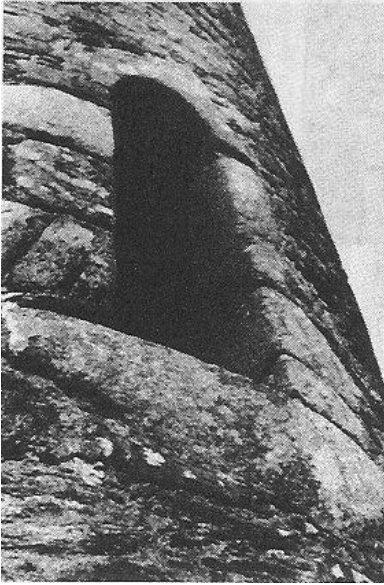
La similitude de principe n'atténue aucunement la stupéfaction du lecteur lorsqu'il découvre dans l'ouvrage borgesien des photographies qui entretiennent une parenté frappante avec celles qu'insère Sebald. Les clichés présentent des bâtiments qui se ressemblent : les tours sont en pierre apparente, les fenêtres ont des formes analogues. Par-delà ces ressemblances, la qualité des photographies en noir et blanc est semblable. Par leur grain, elles font ressortir la matière de la pierre.

232



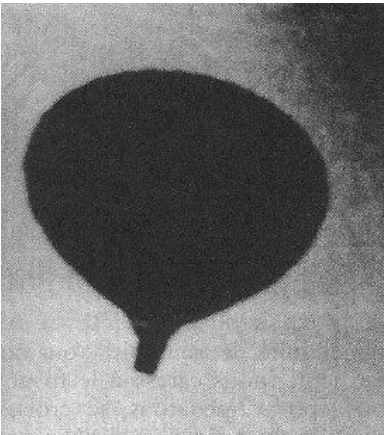
Folly de Henry Selwyn (*Les Émigrants*, p. 18-19)



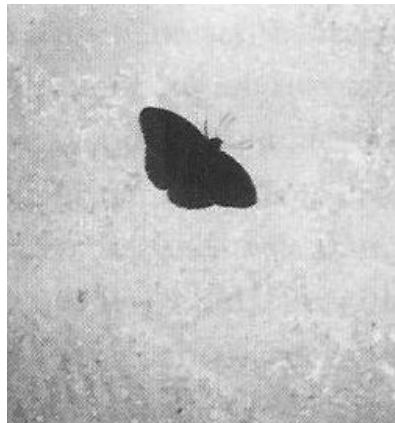


Tour ronde (*Atlas*, p. 870-871)

Cette ressemblance technique est encore plus frappante dans le cas suivant, qui présente des objets en contre-jour.



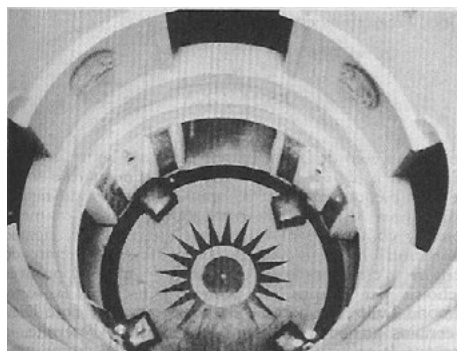
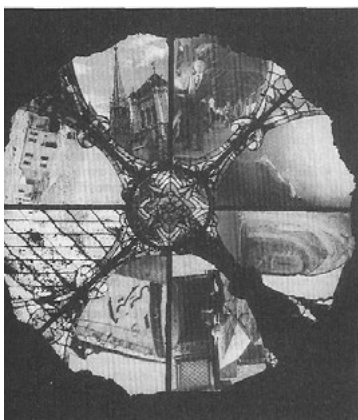
Ballon (*Atlas*, p. 882)



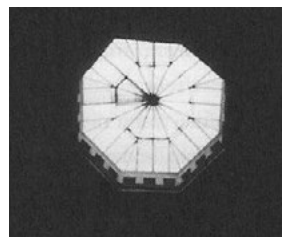
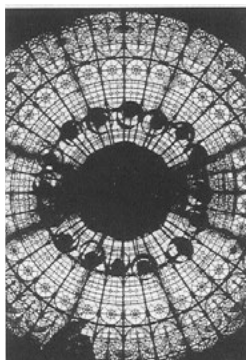
Papillon (*Austerlitz*, p. 115-137)

Dans le premier cas, il s'agit d'un ballon. Dans le second, d'un papillon de nuit. Hormis la forme, les deux sujets sont étonnamment proches. L'absence d'échelle ne permet pas de supposer une si grande différence entre eux, et la variation de la lumière sur le fond accentue la parenté entre les deux images.

La *forme* du sujet représenté sur une photographie d'*Atlas* est aussi reprise, par deux fois, par Sebald dans *Austerlitz*. Sur les images de gauche, il s'agit de mosaïques disposées au sol. Sur la dernière, à l'inverse, l'ouverture qui reprend une forme assez ressemblante est pratiquée dans une voûte. Le bas et le haut sont ainsi mis en relation.



*Atlas* (p. 903 et 895)



*Austerlitz* (p. 181/217, 54/62 et 174/208)

L'exemple est d'autant plus frappant que les images d'étoiles forment une constellation dans *Austerlitz*.

Que la similitude soit fortuite ou volontaire, les ouvrages sebaldiens ne se contentent pas de présenter des formes ou des sujets analogues à ceux d'*Atlas*. Le support même, et la forme de la présentation, sont aussi apparentés dans le cas de la représentation théâtrale en plein air de *Prométhée enchaîné* à laquelle l'auteur argentin a assisté à Épidaure. Dans le quatrième récit de *Vertiges*, le narrateur raconte avoir vu pendant son enfance plusieurs projections d'une adaptation

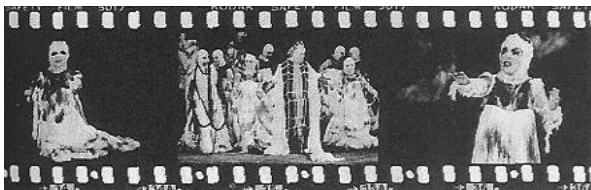
cinématographique des *Brigands* de Schiller. Deux images tirées de ce film sont reproduites dans le texte, et leur facture rappelle celle des photographies d'*Atlas*. Mais plus indirectement, *Vertiges* fait usage d'un dispositif de présentation qui apparaît également dans le livre de Borges. En effet, certaines images du film qui y est évoqué sont reproduites sous forme de planche contact. Ce procédé ne se limite d'ailleurs pas au cas de la représentation théâtrale ; il est utilisé à deux autres reprises. Les photographies se succèdent à la manière de vignettes. Dans tous les cas, ces séquences comportent trois images. Or ces successions de trois images se retrouvent dans le livre de Sebald. Elles ne présentent plus des images du film, mais des détails d'une fresque de Giotto, ou des dessins hygiénistes. Dans ce dernier cas, seul le dispositif est repris.



*Vertiges* (p. 169/205)



*Atlas* (p. 888)



*Atlas* (p. 887)



*Vertiges* (p. 80/96, 140/170 et 18/18)

Aucune image d'*Atlas* n'est directement reprise, mais les formes, le grain, le dispositif ou le sujet entretiennent une familiarité évidente. Dans l'œuvre de Sebald, les photographies ne sont pas choisies selon des critères esthétiques classiques. C'est le lien qu'elles entretiennent avec la question de la représentation qui est ici déterminant. Dans l'article qu'elle consacre à la question du flou dans certains des textes sebaldiens, Claudia Öhlschläger établit une analogie entre le flou des photographies et celui des images de la mémoire. Elle se fonde pour ce faire sur la théorie freudienne de la mémoire qui établit une différence structurelle entre l'événement et son souvenir, et la met en relation avec les développements de Siegfried Kracauer sur la photographie. Dans ce texte canonique, le théoricien considère que la photographie n'est pas un médium propre à rendre compte de la mémoire. En effet, il présente une surface uniforme et intégrale, tandis que la mémoire offre des images semblables à un verre dépoli qui laisse à peine transparaître la lumière<sup>120</sup>. Claudia Öhlschläger interprète alors le choix d'images floues ou abîmées comme un geste qui cherche à restituer à la photographie une valeur mémorielle, en analysant plus particulièrement le cas de la photographie de Nabokov dans *Les Émigrants*. Outre que les anciennes photographies sont de toute façon altérées par le temps, la qualité des reproductions varie également selon les éditions et les traductions, ce qui en fait un phénomène difficile à interpréter. Même marquée par les années, une photographie présente de façon uniforme son sujet, tandis que la mémoire sélectionne, et invente, autour de l'événement. Ce qu'une ancienne photographie montre, c'est l'écoulement du temps, et non le tri qu'opère la mémoire. Les rapports au temps du cliché et de la mémoire semblent ainsi tout à fait dissociés. Or les photographies qui rappellent de façon stupéfiante les clichés reproduits dans *Atlas* montrent la possibilité d'une réminiscence de la photographie. Elle ne réside pas dans une analogie avec la mémoire humaine, mais bien dans le fait que l'homme se souvient également des images, et des photographies, qu'il a vues pendant sa vie. L'insertion d'images qui rappellent *Atlas* témoigne ainsi d'un souvenir photographique que Sebald garderait de ce texte, s'il l'a connu, ou qu'il aurait d'images analogues, reliées selon le principe des airs de famille à l'ouvrage de Borges.

Dans l'hypothèse où il n'aurait pas eu connaissance du texte, il ne s'agirait que d'une réduplication d'un épisode analogue vécu par Sebald au moment où il a lu le dernier roman de Robert Walser qui lui était encore inconnu,

120 Claudia Öhlschläger, « Unschärfe. Schwindel. Gefühle. », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 11-23, réf. p. 15. Voir aussi Doren Wohlleben, « Effet de flou. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle.* », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, op. cit., p. 127-143.



*Le Brigand*. Il constate alors avec stupéfaction qu'il a lui-même placé dans le récit « Ambros Adelwarth » deux détails de ce texte, alors qu'il n'en avait pas encore connaissance : la présence d'une femme mystérieuse qui porte la couleur marron, ainsi que le terme « Trauerlaufbahn », qu'il était persuadé d'avoir créé<sup>121</sup>.

Que le lien soit conscient ou non, la parenté avec *Atlas* inscrit visuellement le lien poétologique qu'entretiennent les œuvres de Borges et de Sebald. Si Sebald reprend des images semblables à celles d'*Atlas*, c'est bien en vertu du principe de similarité ouverte qui crée en tout lieu la possibilité d'un apparemment avec un point éloigné du monde. La ressemblance, les airs de famille, instaurent une contiguïté généralisée entre les objets. Le rapprochement entre deux d'entre eux ne se mesure pas à l'aune d'une appartenance à une catégorie générale déterminée et essentielle. Le tiers est éliminé au profit de petits rapprochements par les détails, ce qui démultiplie les possibilités de mise en relation. Le principe dont relève cette sensibilité exacerbée aux ressemblances s'éclaire ainsi par les analyses menées par Deleuze et Guattari dans *Rhizome*.

L'étude des pans de l'œuvre de Borges qui s'expriment dans l'écriture sebaldivienne met en évidence la richesse poétologique de cette matrice. Elle a ouvert la voie au rapport singulier entre image et texte développé par Sebald. Elle a également livré le paradigme d'une écriture de la reprise libérée de la référence au concept d'authenticité. Enfin, elle a fourni les repères d'une écriture spatiale. Ces trois points sont communs à Borges et Sebald. Antérieurs chez Borges, ils sont rendus présents par la pratique sebaldivienne de la référence, et par l'actualisation des procédés d'écriture. Mais Sebald ne les imite pas. Sa poétique est fille de celle de Borges, ni identique, ni opposée. L'air de famille qui les lie se fonde sur des rapprochements. En ce sens, la prose sebaldivienne baigne dans celle de Borges ; elles entretiennent un rapport de contiguïté. Mais au terme de cet examen, qui souligne à nouveau la spatialité de l'écriture produite par Sebald, une question demeure :

Qu'est-ce qu'un atlas ?

Le titre même de l'ouvrage dans lequel Borges insère des photographies est assez mystérieux. Comme l'auteur le constate lui-même dans la préface du texte, cet ouvrage « n'est assurément pas un atlas » (*Atlas*, 865). Le seul lien qu'il entretient avec ce type d'ouvrage consiste en la présence d'images, et encore n'y a-t-il pas de carte. Pourquoi dès lors attribuer ce titre à ce livre ? Dans l'épilogue qu'elle ajoute au texte après la mort de Borges, María Kodama précise :

Qu'était un atlas pour nous, Borges ?

<sup>121</sup> *Séjours à la campagne*, p. 132 (p. 138-139).

Un prétexte pour entrelacer dans la trame du temps nos rêves faits de l'âme du monde.

Avant un voyage, les yeux fermés, main dans la main nous ouvrons l'atlas au hasard et nous laissons nos doigts deviner l'impossible, l'aspérité des montagnes, la limpidité de la mer, la magique protection des îles. La réalité était un palimpseste de la littérature, de l'art et des souvenirs de notre enfance si semblable l'une à l'autre dans sa solitude (*Atlas*, 919).

L'atlas est donc l'objet qui précède le voyage. Un *pré-texte* au sens fort du terme : un texte placé avant un déplacement programmé. Pour l'auteur atteint de cécité, parcourir de ses doigts les pages où les lieux à venir sont représentés ouvre un univers de rêveries intérieures qui préparent leur découverte. Le territoire visité est lu à la lumière des représentations mentales acquises non seulement par la lecture – combien de lieux sont saturés d'écriture –, mais aussi par les cartes qui en sont dressées. L'espace est ainsi *orienté* avant d'être *arpenté*. Faut-il alors comprendre le choix du titre comme un hommage à ce véritable pré-ambule ?

Un atlas concilie également en lui le livre et la carte. C'est l'ouvrage qui condense en un objet unique la linéarité du discours et l'ouverture à la bidimensionnalité de la représentation spatiale. À ce titre, il rend compte avec bonheur, sur un plan poétologique, du mode sur lequel Borges – et Sebald – traitent l'espace textuel. La manière même dont Sebald inclut progressivement une nouvelle de Borges dans l'espace de son propre texte en fournit un bel exemple. Dès lors, l'atlas peut se lire comme la figure qui exprime entièrement dans son principe même une corrélation entre texte et espace que ces deux écrivains mettent en pratique en littérature. Précurseur du voyage, il libère les puissances de l'imagination ; livre-carte, il manifeste la possibilité d'une écriture spatialisée du déplacement.

Si l'*Atlas* borgesien fournit à l'écriture sebaldivienne le principe de corrélation entre image et texte qu'elle emploie, les deux œuvres sont en droit de se référer à l'atlas comme à un modèle génératif. Sebald a d'ailleurs reconnu dans un entretien le rôle que ce type d'ouvrage a joué dans sa formation. Il parle même de « manie géographique » et de « topographisme » pour décrire son rapport aux cartes, né pendant son enfance<sup>122</sup>, relevant avec force l'approche géographique du monde qu'il a développée. Les cartes, les atlas, la géographie déterminent une conception spatiale qui se traduit, au propre comme au figuré, par une poétique du déplacement. Le narrateur de *Vertiges* relate ainsi les heures qu'il a passées penché sur un atlas à W., tandis que son grand-père jouait aux cartes au café :

122 « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo*, p. 232 (p. 241).

[...] je sortais la plupart du temps dès le début de leur conversation pour prendre place dans l'un des sièges de jardin à la table en fer, et regarder le vieil atlas que Mathild chaque fois avait sorti à mon intention. Dans cet atlas, il y avait une planche où étaient répertoriés les plus grands fleuves et les plus hauts sommets de la terre par ordre décroissant de longueur et d'altitude, et il y avait de merveilleuses cartes en couleur, y compris des contrées les plus reculées découvertes depuis peu. Comme il en allait autrefois du monde pour les cartographes, je n'arrivais à déchiffrer que partiellement les légendes et elles me semblaient receler tous les secrets possibles et imaginables<sup>123</sup>.

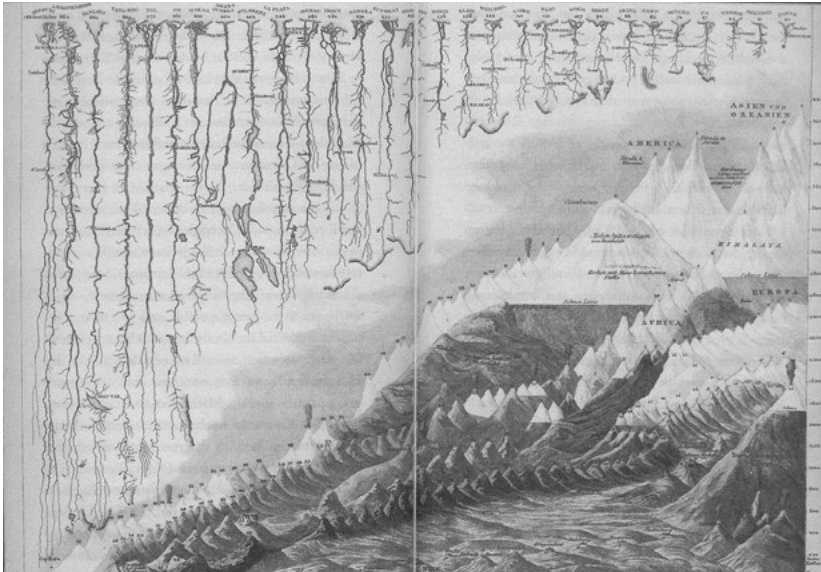
La description de cet atlas fait la part belle à sa puissance évocatrice enchantée. L'enfant explore un vaste monde à travers les représentations cartographiques. Il ne s'agit pas de voyages par procuration dans ces lointaines contrées ; le territoire qui s'ouvre à ses yeux émerveillés est celui des cartes elles-mêmes. Contrairement à des photographies, qui auraient offert une vision des lieux, la cartographie en propose la configuration. La conversion opérée par la représentation cartographique dessine un nouveau territoire. Aussi l'enfant déchiffre-t-il les inscriptions et les légendes comme les explorateurs ont découvert ces nouveaux espaces. L'analogie est complète ; il n'y a pas de projection dans l'espace décrit, mais dans la description même.

Cette autonomie de la contemplation géographique, coupée de toute figuration de l'espace représenté, est d'autant plus manifeste lorsqu'on examine la page de l'atlas reproduite dans le texte. Décrite par le narrateur, elle a pour particularité de faire figurer sur un même plan les montagnes les plus hautes et les fleuves les plus longs. Leur répartition spatiale est abolie ; ils sont ordonnés selon un principe de grandeur qui défie tout sens de l'orientation et de la localisation, ou, plus exactement, réoriente les réalités physiques selon un nouveau principe. En outre, ce dessin place sur un même plan des éléments géographiques qui se déploient en longueur – les fleuves – et en hauteur – les montagnes. La vision proposée est proprement irréaliste. Son étrangeté recèle une qualité poétique. Elle manifeste à quel point toute représentation de l'espace, partant toute carte,

123 *Vertiges*, p. 195-197. « [...] ich [bin], wenn sie mit der Unterhaltung anfangen, zumeist hinausgegangen, habe mich auf einen der Gartensessel an den grünen Blechtisch gesetzt und den alten Atlas angeschaut, den die Mathild jedesmal für mich bereitliegen hatte. In diesem Atlas gab es ein Blatt, auf dem die größten Ströme und die höchsten Erhebungen der Erde ihrer Länge beziehungsweise ihrer Höhe nach angeordnet waren, und es gab wunderbare kolorierte Karten, sogar von den entlegensten, kaum erst entdeckten Erdteilen, deren winzige Beschriftung, die mir, weil ich sie nicht anders als die frühen Kartographen die Welt, erst teilweise entziffern konnte, mir alles an Geheimnissen nur Ausdenkbare zu enthalten schien » (p. 239-242).

est une construction de l'esprit. Sont ainsi établies des relations de contiguïté entre des éléments que les distances les plus grandes séparent sur terre.

240



Atlas présenté dans *Vertiges* (p. 196-197/240-241)

Sur le dessin s'exprime la nature de la relation de contiguïté qui sous-tend la poétique sebaldivienne du déplacement. Pour que des éléments entretiennent une relation de voisinage, il n'est pas nécessaire qu'ils se situent physiquement à proximité l'un de l'autre. Le principe qui ordonne un texte – qu'il soit d'ordre argumentatif ou relève de l'association libre – est à même de créer une configuration où ils se côtoient. Elle est de nature spatiale en raison de la prééminence que l'auteur accorde aux relations de voisinage, au déploiement spatial de son écriture par la disposition d'images. L'ancrage du principe d'écriture dans une appréhension géographique génère l'établissement de relations métonymiques.

Produire une carte n'équivaut pas à restituer une image. Cartographe revient à établir de nouvelles relations spatiales. La différence fondamentale qui s'instaure entre cartographie et reproduction est définie très clairement par Deleuze et Guattari en vue d'éclairer la distinction qu'ils tracent entre la logique de l'arbre et celle de la racine :

Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. [...] Elle consiste à décalquer quelque chose qu'on se donne tout fait, à partir d'une structure qui surcode ou d'un axe qui supporte. L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre.



[...] La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. [...]. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications<sup>124</sup>.

La carte détient une forte valeur heuristique en raison des connexions qu'elle ne cesse d'établir. La présence, dans un texte de Sebald, d'un atlas dont la capacité à mettre en relation est manifeste, ne fait que corroborer de manière emblématique l'hypothèse d'un fonctionnement spatial et dynamique de cette écriture fondée sur le réseau. Que cette séquence inscrive de surcroît le nom de l'ouvrage de Borges en filigrane relève de la poésie de la coïncidence. La saturation de certains lieux du texte est d'ailleurs l'illustration même de ce type de fonctionnement, et la carte est investie dans le passage d'un rôle nodal certain. En effet, l'enfant se plonge dans l'atlas au moment où son grand-père joue aux *cartes* :

« souvent je l'accompagnais aussi à l'*Alpenrose* et restais devant mon sirop de framboise pendant qu'ils battaient les cartes, coupaient, donnaient, jouaient, ramassaient, comptaient et battaient de nouveau »<sup>125</sup>.

À deux générations d'écart, ils se livrent à la même activité : ils jouent aux cartes. L'un comme l'autre, ils sont absorbés dans la contemplation du renouvellement incessant des configurations. L'insistance avec laquelle la distribution des cartes est décrite n'est pas fortuite. La polysémie du terme rejoint en effet un souvenir d'enfance que Sebald relate dans le texte qu'il a écrit à l'occasion de l'inauguration de la maison de la littérature à Stuttgart. Avant de confier sa passion pour les cartes et les atlas, nourrie depuis l'enfance, l'écrivain retrace certaines images de son enfance dans l'immédiat après-guerre. Il se souvient d'un jeu commandé sur catalogue, un jeu des sept familles sur les villes allemandes par lequel il associe aux toponymes inconnus (Worms, Wuppertal) ce qui est dessiné sur la carte<sup>126</sup>. Il s'agit d'un jeu de cartes au double sens du terme. L'enfant joue aux cartes comme le grand-père de *Vertiges*, mais il joue aussi déjà avec les cartes géographiques. Or c'est avec ce jeu que, conjointement, il apprend à lire et découvre sa passion de la topographie. D'emblée, l'écrit et la carte ont partie liée dans l'imaginaire sebaldien, et cette union indéfectible s'exprime dans sa poésie. C'est à une variante du jeu de cartes que se livre Jacques Austerlitz avec des photographies – comme l'écrivain Sebald avec ses

124 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., introduction p. 36-38.

125 *Vertiges*, p. 195. « Oft begleitete ich den Großvater in die *Alpenrose*, [...] und saß mit einem Himbeerwasser dabei, wenn die Karten gemischt, abgehoben, ausgeteilt, ausgespielt, zur Seite gelegt, gezählt und von neuem gemischt wurden » (p. 239).

126 « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo*, p. 231-232 (p. 240-241).

fiches. Par ses textes, il dresse des cartes, conçoit des atlas, au lieu de chercher à produire un calque du monde, et établit un lien entre carte géographique, jeu de cartes et carte postale ou photographie. La vue d'un lieu ne correspond plus, dès lors, à un calque, mais s'inscrit dans un atlas personnel qui reconfigure la réalité. C'est ainsi que se comprend la valeur prédictive, intimement liée à la vie subjective, du jeu de patience photographique, dont Walter Benjamin a tracé les contours dans un de ses écrits autobiographiques :

Il y a des gens qui croient trouver la clé de leur destinée dans l'hérédité, d'autres dans l'horoscope, d'autres encore dans leur éducation. Moi-même je crois que, si je pouvais la feuilleter aujourd'hui encore une fois, ma collection de cartes postales m'apporterait beaucoup de lumières sur la vie que j'ai eue par la suite<sup>127</sup>.

---

127 Walter Benjamin, « Chronique berlinoise », trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, dans *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 241-328, cit. p. 298 (« Berliner Chronik », dans *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI, p. 465-519, réf. p. 500).

## FIGURES DU DÉPLACEMENT

*Un livre n'a pas d'objet ni de sujet,  
il est fait de matières diversement formées,  
de dates et de vitesses très différentes<sup>1</sup>.*

GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI

Les images placées dans les récits sebaldiens ouvrent l'écriture à une dimension spatiale dont l'orientation n'est plus uniquement déterminée par l'axe discursif linéaire. Elles représentent le plus souvent un paysage ou un portrait. Mais quelques-unes d'entre elles proposent une vision synthétique de l'espace, sous la forme d'une carte ou d'un schéma. Outre l'image tirée d'un atlas, citons par exemple le schéma ferroviaire repris d'un cahier d'écolier dans « Paul Beyerer » (*E*, 76/91) le détail du réseau ferré de Londres reproduit dans *Austerlitz* (*A*, 160/191), les plans des forteresses dans ce même ouvrage (*A*, 23/22, 30/31, 33/36, 278-279/332-333) ou encore la carte d'Orfordness dans *Les Anneaux de Saturne* (*AS*, 277/277). Dans l'image ne se manifeste donc pas simplement ce qu'un homme a pu voir de ses propres yeux ; une vision plus large de l'espace et de sa représentation se dessine au travers des cartes. Selon la perspective cartographique adoptée, en fonction de la projection choisie, une vision du monde différente est esquissée. En outre, la cartographie soulève la question de l'orientation dans l'espace, qui porte le processus narratif sebaldien jusque dans ses manifestations linguistiques.

## CONFIGURATIONS DU DÉPLACEMENT

## Cartographie des déplacements

La prose narrative de Sebald relate un grand nombre de voyages et de déplacements. Toutefois, tous les lieux évoqués ne se situent pas au même niveau de l'étagement narratif qui la compose. À un premier degré, le narrateur raconte un récit. Dans la plupart des cas, le moment et le lieu de la narration ne sont pas précisés, à l'exception notable des *Anneaux de Saturne*, où la durée de la rédaction est indiquée par le récit-cadre. À l'intérieur du récit, le narrateur

<sup>1</sup> *Rhizome, introduction*, p. 9.

effectue des voyages, ce qui constitue un deuxième plan. Intervient alors un troisième plan, qui occupe une place considérable dans les textes, celui des évocations qui surgissent au fil du récit, au gré des rencontres et des associations libres qui traversent l'esprit du narrateur. Ces considérations conviennent le lecteur – comme le narrateur – à des voyages imaginaires jusque dans les plus lointaines contrées. Les destinations étant déterminées par les souvenirs du narrateur ou de ses interlocuteurs, leurs voyages ne se cantonnent pas à la période contemporaine ; ils remontent bien loin dans le temps. Le récit balaye ainsi aussi bien un large espace géographique qu'un vaste champ temporel. Sur ces deux plans, des distances considérables sont franchies instantanément grâce au principe d'association qui régit l'écriture, tout particulièrement dans les deux récits longs, *Les Anneaux de Saturne* et *Austerlitz*.

244

Dans des œuvres consacrées pour une large part à des personnes qui ont dû quitter leur pays (de leur propre gré dans le cas du narrateur, du docteur Henry Selwyn ou d'Ambros Adelwarth, ou pour fuir les persécutions nazies comme Jacques Austerlitz ou Max Aurach), on comprend aisément que le déplacement occupe une place centrale. Les changements de lieu provoqués par la migration ou l'exil créent des strates dans la mémoire, qui associe un lieu à une période révolue. La fonction du souvenir consiste alors à faire affleurer dans le présent de la conscience les sédiments du passé. Que ces derniers surgissent notamment lorsque le personnage est réellement en déplacement, dans le récit, ne saurait surprendre, dans la mesure où le changement de lieu éveille par association d'idées la mémoire des lieux fréquentés par le passé.

Mais par-delà ces notations biographiques, le goût que le narrateur témoigne pour la connaissance du passé ainsi que son érudition favorisent l'évocation des époques et des lieux les plus divers. Afin de mesurer l'ampleur de ces déplacements, il convient d'évaluer la résistance de ces récits à une représentation graphique. Les études littéraires recourent souvent à des schémas récapitulatifs qui proposent une vision synthétique de la chronologie du récit et de son ancrage spatial. L'importance de ces catégories dans la conception d'une œuvre est soulignée dès l'Antiquité par des théoriciens tels Aristote, qui formule dans *La Poétique* la notion d'unité dramaturgique. Face à des récits dont le « coefficient de déplacement », pour ainsi dire, est habituel, il est assez aisé de représenter les déplacements spatiaux sur une carte, et de faire figurer sur une table chronologique l'enchaînement du récit. Les anticipations et les retours en arrière constituent alors autant d'éléments isolés qui dérogent au cours du récit, et qu'il convient d'interpréter. À l'échelle des récits courts, l'entreprise peut être menée à bien sans grande difficulté. Mais les textes longs ne se laissent pas

appréhender si facilement sous cet angle. Le cas des *Anneaux de Saturne*<sup>2</sup> s'est révélé d'un intérêt singulier, en raison de la cohérence géographique apparente du récit. Le narrateur relate la boucle qu'il a faite dans le Suffolk un été, et, à l'exception des chapitres extérieurs qui encadrent le récit de manière tout à fait usuelle, les parties suivent l'ordre chronologique de ce voyage. Le deuxième chapitre relate la première journée de voyage et le début de la deuxième ; le troisième chapitre la deuxième journée, le quatrième chapitre la fin de la deuxième journée et le début de la troisième, le cinquième chapitre la nuit de la troisième à la quatrième journée, le sixième chapitre le quatrième jour, le septième chapitre la suite du quatrième jour, le huitième chapitre la fin du quatrième jour, ainsi que le cinquième et le sixième, le neuvième chapitre le sixième et le septième jour.

Tableau XI. Correspondance entre les chapitres des *Anneaux de Saturne* et les journées du voyage

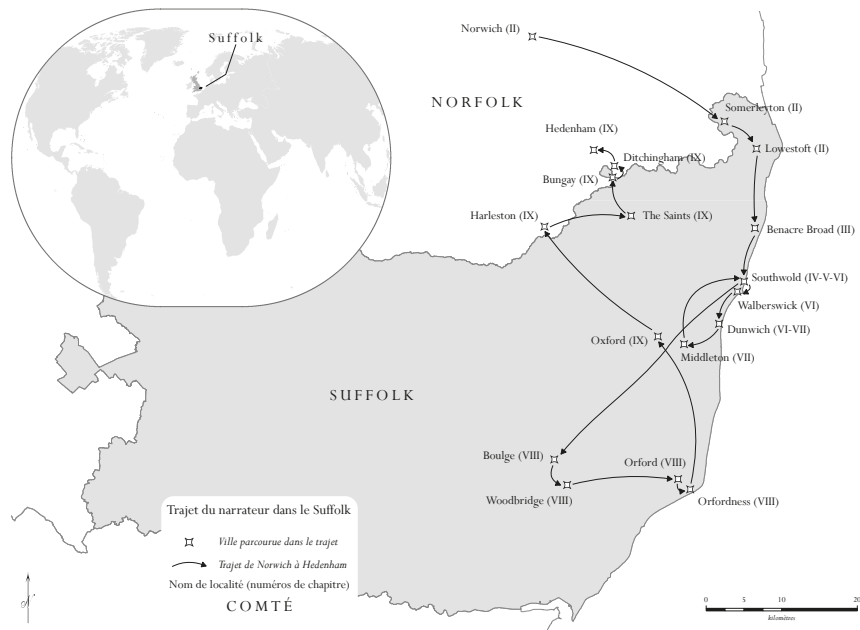
Chapitre	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Jour	I et 2	2	2 et 3	3	4	4	4, 5 et 6	6 et 7

Un nombre de pages et de chapitres très variable est donc accordé à chaque jour. Alors que la longueur du passage pourrait fournir une indication au sujet de la densité des événements vécus en quelques heures, ce sont souvent les développements par association subjective qui déterminent le temps que le récit leur accorde.

Le récit est suffisamment précis pour permettre une représentation cartographique du trajet effectué en août 1992 par le narrateur. Les localités traversées sont indiquées dans le Suffolk et sont suivies des numéros de chapitre, de sorte que l'on peut suivre la progression du livre parallèlement à celle du voyage. Aussi cette carte met-elle en évidence la cohérence du trajet proposé. Mais à la simple lecture le lecteur ne serait pourtant pas à même de se représenter de manière aussi claire le chemin parcouru. Afin d'aboutir à ce tracé cartographique, il a fallu relever des indications topographiques souvent mentionnées incidemment dans le texte. Alors que le livre annonce

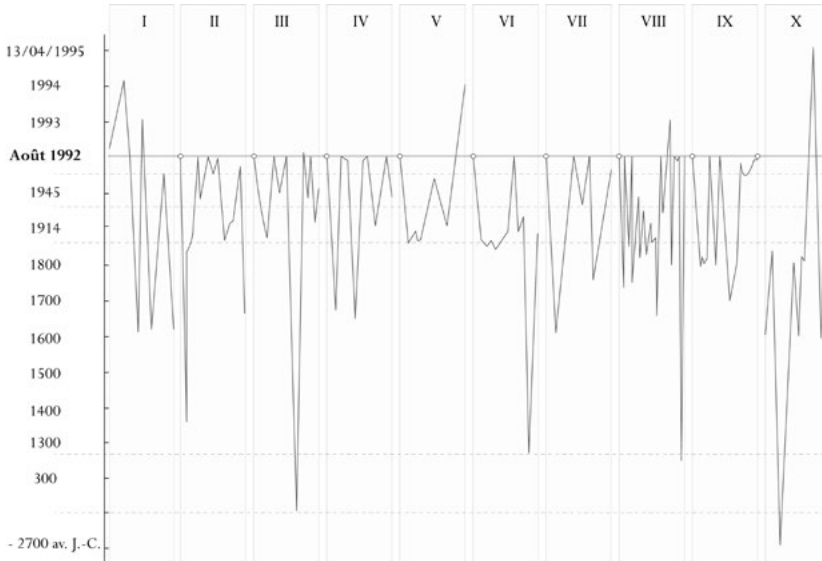
2 David Darby considère qu'il est impossible de représenter sur une carte le trajet effectué par le narrateur des *Anneaux de Saturne*, tandis que la comparaison qu'il mène avec Fontane (*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*) et Benjamin l'incite à penser que ces deux derniers présentent des modalités figurables du déplacement. Notre étude montre que les indications sont suffisantes afin de tracer sur une carte le trajet effectué, mais elles rejoignent les conclusions de David Darby selon lesquelles la linéarité du trajet cède le pas à des fragments d'histoires. Voir David Darby, « Landscape and Memory », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 265-277, réf. p. 269-272.

d'emblée qu'il repose sur un parcours bien réel, ce dernier n'est pas décrit plus concrètement que les évocations historiques et biographiques qui confèrent toute son épaisseur à cet ouvrage. En réalité, la linéarité du trajet figuré sur la carte est trompeuse, en dépit de sa justesse factuelle, parce qu'elle tend à faire accroire que le récit serait principalement consacré à la description du voyage. Ces plages, masquées par une mise à plat du récit principal, peuvent être rendues par des représentations graphiques qui témoignent alors de la complexité et de l'enchevêtrement des strates temporelles et des emplacements géographiques.



En fait, *Les Anneaux de Saturne* ne se déroule pas seulement en août 1992. Un relevé des indications temporelles qui figurent dans le récit permet d'établir de manière surprenante que ce texte évoque des événements qui se sont produits entre 2700 avant notre ère et le 13 avril 1995, date à laquelle le narrateur dit achever la rédaction du texte. Cette étendue est le reflet de l'érudition prodigieuse dont se nourrit le récit. Insensiblement, il nous mène d'une période à une autre, sans que la progression soit ordonnée selon un principe chronologique, à l'exception de certaines séquences historiques, comme la brève histoire de l'expansion progressive de la sériciculture au chapitre X, ou encore biographiques, comme dans le cas de la vie de Joseph Conrad au chapitre V. Le graphe suivant présente de manière linéaire, chapitre par chapitre, la succession des époques évoquées par le récit. La date

de référence, août 1992, est celle du voyage dans le Suffolk. Le schéma ne saurait prétendre donner une représentation exacte des séquences temporelles du récit, et ce pour plusieurs raisons. Il s'est tout d'abord révélé impossible de procéder à une distinction entre les évocations ponctuelles et les séquences continues, comme lorsque le narrateur évoque l'histoire de la Chine dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ou encore lorsqu'il clôt le récit sur une mise en parallèle de plusieurs 13 avril depuis 1598. La linéarité du graphe écrase donc la différence entre sauts temporels autour d'un thème et sauts temporels dus à un changement de sujet. Une deuxième restriction à apporter à ce schéma provient du manque de précision dans le placement des dates, en raison de l'ampleur des variations temporelles. Afin de faire figurer toute cette amplitude, il a fallu procéder à des coupes dans l'échelle, figurées par des pointillés. Enfin, lorsque des dates se suivaient de très près, il n'était pas possible de distinguer les points sur le graphe.



Ces restrictions considérées, la représentation graphique des variations temporelles dans *Les Anneaux de Saturne* permet néanmoins de prendre conscience de l'ampleur et de la fréquence des oscillations chronologiques qui caractérisent cette écriture. De manière générale, tous les chapitres s'ouvrent sur le temps du voyage dans le Suffolk et s'achèvent à une autre époque, à l'exception notable du chapitre IX, qui se clôt en août 1992 tandis que le chapitre suivant commence au XVII<sup>e</sup> siècle, à l'époque de Thomas Browne, sur laquelle s'achevait le premier chapitre, ce qui renforce l'impression de symétrie déjà notée. Véritable machine à voyager dans le temps, ce texte fait

halte aux époques les plus variées sans hésiter à effectuer des sauts hardis. Toutefois, l'apport principal de cette représentation consiste à présenter de manière objective l'évolution temporelle du texte alors qu'à la lecture, les transitions ont lieu de telle sorte que le lecteur n'éprouve pas le sentiment d'être projeté d'une époque vers une autre.

Un essai de représentation cartographique des lieux évoqués par ce même ouvrage corrobore les conclusions tirées du graphe temporel (voir le cahier cartographique). Il a également fallu renoncer dans ce cas à la précision des indications de lieu. Une indication géographique est figurée par l'ensemble du pays dans lequel la localité est située, si bien qu'il n'est pas possible d'y lire la différence entre l'évocation d'une ville, d'une région ou d'un pays. En outre, ces généralisations sont faites sur la base des frontières actuelles, alors que certains de ces lieux sont nommés dans le récit à une époque où la délimitation des États était tout autre. L'exemple le plus frappant est naturellement celui des colonies africaines comme le Congo belge. L'ampleur de cette restriction à la pertinence du projet cartographique est toutefois minorée si l'on considère que cette carte correspond à l'époque où le narrateur rédige l'ouvrage, de sorte que les représentations contemporaines peuvent légitimement être citées afin de comprendre la portée de l'œuvre.

Le nombre d'occurrence d'un même lieu est tel qu'il a semblé préférable de produire une carte par chapitre. Le chapitre se révèle être une unité pertinente, non seulement en raison de sa valeur structurante dans l'économie du texte, mais également en vertu des effets de rupture et de suspens sur lesquels il s'achève. En les superposant, on voit prendre forme le planisphère propre aux *Anneaux de Saturne*. En revanche, alors que le graphe temporel permettait de présenter l'enchaînement des strates temporelles dans l'ordre du récit, il a fallu renoncer, pour préserver la lisibilité de la carte, à faire figurer l'ordre d'apparition des lieux par des flèches<sup>3</sup>.

Peu à peu, le territoire du récit s'élargit hors des frontières de l'Europe. Les cartes superposées dessinent un planisphère qui, s'il n'est pas complet, couvre une proportion étonnante de la surface terrestre. Certains pays sont évoqués avec insistance, ce dont témoigne la carte récapitulative. Il s'agit notamment de la Belgique et des Pays-Bas, dont le poids thématique est

<sup>3</sup> Barbara Hui a proposé en 2009 une géolocalisation des *Anneaux de Saturne* à partir de Googlemap disponible sur internet (<http://barbarahui.net/litmap/>, dernière consultation le 10 décembre 2013). Pour une comparaison entre les deux propositions cartographiques, voir Mandana Covindassamy et Géraldine Djament-Tran, « Cartographier les *Anneaux de Saturne*, une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », dans V. Maleval, M. Picker et F. Gabaude, *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, 2012, p. 201-213.



flagrant. Comme dans le cas du graphe temporel, l'apport le plus important de cette représentation cartographique réside dans le contraste entre l'étendue du territoire parcouru par l'écriture et la perception donnée par la lecture. Certes, le lecteur est gagné par un sentiment de désorientation, notamment en raison de l'organisation complexe de l'ouvrage. Pourtant, il n'a jamais l'impression d'arpenter le monde ni de franchir de telles distances. Comment cette écriture parvient-elle alors à évoquer successivement autant d'époques et de territoires sans donner l'impression de les juxtaposer selon un principe de collage des éléments hétérogènes ? D'où provient la fluidité des transitions spatio-temporelles ? La réponse à cette question trouve sa source dans un examen des conceptions de l'espace et du temps qui sous-tendent la poétique sebalddienne.

À plusieurs reprises, Sebald dispose dans ses œuvres de longs développements sur le temps, sur sa nature et sur les conceptions que nous en avons. Certaines d'entre elles sont directement reprises à d'autres auteurs. Ainsi l'auteur se réfère-t-il explicitement dans *Les Anneaux de Saturne* à la nouvelle de Borges « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » ainsi qu'à certains propos de Thomas Browne sur cette même question (AS, 184-185/185-186). Sebald fait état d'une pluralité de points de vue qui remettent en cause une vision linéaire du temps, communément partagé de nos jours. Selon l'une des écoles philosophiques mentionnées, le passé du monde a été créé en même temps que ce dernier, si bien que ce qui nous apparaît comme des traces mnésiques du passé n'a en réalité jamais existé. Le présent est également considéré comme la simple lueur déclinante émise par un processus révolu. Le passé et l'avenir sont encore tenus pour des illusions de l'esprit. Dans tous ces cas, la réalité du monde et de sa dimension temporelle est remise en cause, en raison de l'absence de preuve tangible de l'existence de ce qui n'est plus, ou n'a pas encore eu lieu.

L'évanescence du temps aboutit à une déréalisation du présent autant qu'à une actualisation du passé. Au lieu de considérer, comme les spéculations philosophiques précédentes, que le présent a un degré de réalité différent du passé et de l'avenir, certains personnages sebalddiens mettent sur un même plan ce qui est révolu et ce qui est actuel. Sous la forme de ponts jetés au-dessus de l'abîme de la disparition, le retour des morts atteste cette idée. Le premier récit des *Émigrants*, « Dr Henry Selwyn », en fournit un parfait exemple, tant par sa composition que par son propos. La boucle du récit se clôt sur la manifestation d'un « revenant », Johannes Naegeli, dont le corps, conservé des décennies durant par un glacier, est rendu au monde contemporain. Cette présence bien concrète possède un degré de réalité différent du

souvenir, et incarne la possibilité d'un anachronisme<sup>4</sup> du passé. Théorisée par Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps*, la notion remet en cause la prévalence de la concordance des temps, euchronie historique, au profit d'une conception stratifiée, selon un modèle géomorphique. En reprenant les analyses benjaminienes de l'histoire, Didi-Huberman relève la véritable révolution copernicienne opérée lorsque la théorie « [passe] du point de vue *du passé comme fait objectif* à celui du *passé comme fait de mémoire*, c'est-à-dire comme fait en mouvement, fait psychique aussi bien que matériel<sup>5</sup> ». Envisager la mémoire comme une force dynamique, et non plus comme un réservoir où seraient déposés des objets voués à une permanence statique, conduit à la considérer sous l'angle d'un travail à produire<sup>6</sup>. Comparable à la tâche de l'archéologue, l'exploration du temps des souvenirs consiste à relever les traces concrètes, les rebuts d'une part, et à procéder à une archéologie psychique de l'autre. En d'autres termes, c'est dans le présent matériel et mental que résident les sédiments du passé. Sa présence se manifeste lorsque des fouilles planifiées sont entreprises, ou au hasard d'un regard égaré, comme le précise très clairement Walter Benjamin dans « Chronique berlinoise ». Dans ce texte rédigé en 1932 à Ibiza sous la forme de notes qui ne seront éditées par Gershom Sholem qu'en 1970, Benjamin travaille à une esquisse autobiographique qui verra le jour de son vivant sous une forme bien différente, celle des tableaux d'*Enfance berlinoise*. Au cours de cette étape

4 Voir aussi Ruth Vogel-Klein, « Rückkehr und Gegenzeitigkeit », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 99-115. Dans cet article, Ruth Vogel-Klein fait également appel à la notion d'anachronisme, qu'elle transpose en allemand par le terme « Gegenzeitigkeit ». Dans un horizon théorique différent de celui qui est tracé ici à partir de la pensée de Georges Didi-Huberman, elle démontre comment cette « contre-temporalité » (je traduis sans pouvoir rendre compte du jeu avec la notion de réciprocité, « Gegenseitigkeit ») lutte contre l'éradication du souvenir grâce au renversement de la chronologie linéaire (p. 100). Cette pratique, qui n'est en elle-même pas propre à l'écriture sebalddienne, mais est commune à un grand nombre d'écrivains et de genres littéraires, peut être généralisée en s'appuyant sur la théorisation de G. Didi-Huberman et en soulignant la filiation qui conduit de Walter Benjamin à Sebald dans un paradigme archéologique. C'est ce qui est esquissé ici.

5 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 103 et p. 103-104 pour les développements suivants.

6 Notons ici rapidement que l'opposition entre ces deux conceptions de la mémoire, tout comme celle des diverses conceptions du temps, remonte à la plus antique tradition philosophique. Augustin considère ainsi la mémoire comme une force dynamique, tandis que les Stoïciens se la représentent sous les traits d'un réservoir. Ces derniers ont une vision cyclique du temps (voir sur ce point Victor Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée de temps* [1953], Paris, Vrin, 1969), comme la pensée indienne. La singularité de l'appréhension des catégories spatio-temporelles dans l'œuvre de Sebald ne réside donc pas dans ses fondements théoriques, mais dans la réponse esthétique et littéraire qu'elle propose à des interrogations qui remettent en cause l'évidence contemporaine d'une linéarité du temps.

préparatoire, le propos est nettement plus autobiographique, et livre de larges pans des préoccupations qui ont agité l'auteur dans sa jeunesse. La mémoire y est présentée sous les traits d'un lieu où le passé se présente, et non comme l'instrument de son exploration. Afin de s'approcher de son passé, il faut creuser avant de parvenir à mettre au jour les cités ensevelies :

Ils ne doivent pas craindre de revenir toujours à un seul et même état de fait ; le pelleter comme de la terre, le retourner comme le Royaume terrestre. [...] Et il faut certes un plan pour entreprendre des fouilles avec succès. Mais le coup de bêche précautionneux, tâtonnant dans l'obscur royaume terrestre est tout aussi indispensable, et il se frustre de la meilleure part, celui qui consigne seulement l'inventaire de ses découvertes et non cette chance obscure attachée au lieu même de sa découverte. La vaine recherche y a sa part tout autant que la recherche chanceuse et le souvenir ne doit donc pas procéder par récit et encore bien moins par compte rendu mais tenter de manière épique et rhapsodique, au sens le plus strict, de porter toujours ailleurs ses coups de bêche, en prospectant, là où il est déjà passé, des couches de plus en plus profondes<sup>7</sup>.

Ce processus d'exhumation exige la récurrence du geste. Il est nécessaire de revenir au même endroit, et la linéarité qui convient à tant de projets intellectuels est ici mise en défaut. L'anachronisme trouve son expression en un point spatial qui condense des strates temporelles, dont l'étagement est bouleversé par les pressions géologiques exercées au fil du temps. L'équivalence entre espace et temps ne procède donc pas d'une affirmation théorique, mais bien du constat de leur concrétion. Ce point se reflète dans le fonctionnement en réseau de l'écriture sebaldivienne grâce auquel la récursivité est mise en œuvre sans stricte répétition : la résurgence dans différents contextes déploie une stratification signifiante qui se condense en un lieu textuel. De la même manière, lorsqu'un point est à plusieurs reprises visité par la mémoire, la configuration de l'événement considéré est toujours renouvelée. La conjonction d'un plan d'ensemble et du hasard rend compte de la combinaison entre débris de structures et mouvements du maillage de cette prose. Le mode d'articulation textuel mis en évidence au chapitre précédent répond ainsi au modèle benjaminien du travail de la mémoire. Lecteur assidu de l'œuvre de Benjamin,

7 Walter Benjamin, « Chronique berlinoise », dans *Écrits autobiographiques*, trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 277-278 (« Berliner Chronik », dans *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, t. VI, 1985, p. 465-519, p. 486-487).

comme en témoigne la composition de sa bibliothèque, Sebald invente une prose qui transcrit littérairement un fonctionnement psychique<sup>8</sup>.

Conséquence de cette métabolisation littéraire, l'expression d'une vision spatiale de la mémoire se traduit thématiquement par des mises en scène de l'espace qu'occupe concrètement le temps. En témoignent notamment les nombreux passages de l'œuvre de Sebald qui ont partie liée avec l'archéologie. En effet, envisagé selon un modèle spatial, le temps (et non le passé), ne peut plus être *révolu*, et ses strates coexistent sous la surface du monde. Dans un des derniers entretiens qu'il a accordé à la presse, Sebald est questionné sur le rôle du modèle archéologique dans son œuvre. Il retrace alors une histoire subjective de cette notion dans la littérature allemande de l'après-guerre et nomme en particulier Peter Weiss, Hans-Magnus Enzensberger et Alexander Kluge. Ces trois auteurs ont en commun une approche du passé qui met au jour « avec un petit seau et une pelle »<sup>9</sup> des objets enfouis dans la mémoire.

252

Les cimetières, si souvent évoqués dans les récits, condensent remarquablement présent et passé en un lieu, dans la mesure où les tombes donnent une place à des existences disparues. L'insistance thématique se manifeste dans la lettre de certaines descriptions. À la fin de « Max Aurach », le narrateur se rend dans le cimetière juif de Kissingen, où il passe un long moment devant la tombe de la famille maternelle du peintre. L'expression allemande employée pour désigner cette durée, « eine geraume Zeit », juxtapose par sa sonorité le temps, « Zeit », et l'espace, « Raum », de manière plus nette que la tournure plus courante « eine geraumige Zeit » (*E*, 337/263). Cette expression reflète également la qualité particulière des cimetières, lieux où une dimension de notre temps subjectif qui nous est par essence inconnue, la mort, a sa place.

Dans une conférence donnée en 1967, Michel Foucault a élaboré une typologie des espaces dans laquelle il procède à une distinction entre les espaces réels de la société, les utopies, qui n'ont pas de lieu réel et se définissent comme des emplacements déterminés par un rapport d'analogie avec la société dont elles sont issues, et les hétérotopies. Ces dernières obéissent à six principes : leurs formes ne sont pas absolument universelles, mais produites

---

8 La parenté avec l'écriture proustienne est ici patente. Sebald souligne d'ailleurs abondamment l'essai que Walter Benjamin consacre à cet auteur dont il a été le traducteur et où la question des modalités de la mise en relation par la « mémoire involontaire » est traitée. Voir Walter Benjamin, « L'image proustienne », dans *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, t. II, p. 135-155, réf. p. 136 (« Zum Bilde Prousts », dans *Illuminationen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1961, p. 355-348, réf. p. 355).

9 Uwe Pralle, « Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen », *Süddeutsche Zeitung*, 22-23 décembre 2001, p. 16. L'image est déjà présente dans le texte de Walter Benjamin cité précédemment.

par des sociétés données (service militaire, cliniques psychiatriques, maisons de retraite) ; une même société peut faire fonctionner différemment selon les époques une hétérotopie constituée (cimetière) ; l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un lieu des espaces incompatibles (scène de théâtre, cinéma) ; l'hétérotopie est le plus souvent liée à un découpage dans le temps (musée, bibliothèque, foire) ; leur accès est commandé par un système de fermeture et d'ouverture ; elles ont une fonction d'illusion (maisons closes) ou de compensation (colonies). Parmi les exemples donnés figurent aussi bien des lieux réels que des institutions. Dans le cas du cimetière, Foucault montre comment son emplacement au cœur de la cité, à une époque où la sépulture en elle-même revêtait moins d'importance qu'aujourd'hui, en raison de la croyance à une vie dans l'au-delà, a cédé le pas à une relégation hors des limites de la commune, tandis que chacun avait dès lors « droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle<sup>10</sup> ». Une telle évolution relève d'une peur croissante de la mort, assimilée à la maladie et exclue hors du champ de la vie quotidienne. Lieu des morts, le cimetière exprime leur présence parmi les vivants tant qu'il est situé dans la cité ; les récits de Sebald ne se rendent pas dans les nécropoles reléguées en marge des villes, puisqu'ils visent à démontrer l'incontournable présence des disparus. Toutefois, dans l'exemple cité précédemment, le narrateur éprouve les plus grandes difficultés à accéder au cimetière juif de Kissingen, fermé par une serrure dont la mairie ne peut lui fournir la clé. Cette clôture symbolique, transgressée par le narrateur qui escalade le muret, témoigne, sous couvert de protection, de l'exclusion des rares traces laissées par la communauté juive en dépit de son extermination.

Malgré les apparences, le cimetière ne préserve pas les morts du cours du temps. En ce lieu s'expriment les strates des époques, et sa durée, qui excède la vie de l'individu, n'est pas un gage d'éternité. Aux côtés des nombreux cimetières actuels visités par les personnages de Sebald, une nécropole surgit à la surface de la terre dans *Austerlitz*. Les travaux de démolition entrepris dans la gare de Broadstreet à Londres mettent au jour des centaines de squelettes. Sur ce cimetière s'est édifiée la ville, et sa réfection fait place à ces revenants (A, 159-161/190-192). La résurgence de la nécropole prend place dans une gare, symbole de la mobilité et du croisement des destinées. D'une part, le processus archéologique souligne la nature transitoire de ces lieux dédiés à la perpétuation du souvenir des morts et conforte ainsi la conscience du caractère

10 Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence donnée le 14 mars 1967, dans *Dits et écrits* [1994], D. Defert et F. Ewald (dir.) avec la coll. de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 2004, t. II, p. 1571-1581, cit. p. 1577. Voir également Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B./Berlin/Wien, Rombach, 2006, p. 133-137.

éphémère de toute construction humaine. Mais de l'autre, il témoigne de la permanence souterraine du passé qui, s'il n'est plus visible, n'en demeure pas moins le fondement de toutes les édifications ultérieures. De manière générale, cette insistance de l'œuvre de Sebald à montrer les squelettes et les tombes, à transcrire les noms lus sur les pierres tombales et à évoquer dissections ou urnes funéraires révèle la place qu'occupe le passé dans l'espace présent. En filigrane, l'inscription du nom et des lieux des morts renvoie implicitement à la radicalité de l'extermination entreprise par le nazisme : elle a détruit jusqu'aux restes des morts, jusqu'à leur emplacement dans la terre.

254

La perception anachronique culmine dans le discours qu'Austerlitz tient à Greenwich, où elle trouve une expression non plus thématique ou métaphorique, mais théorique. Le personnage principal y développe sa vision spatiale du temps (A, 121-125/144-148). Il considère que le temps n'existe pas, et imagine la contiguïté de tous les moments, si bien qu'il serait possible de se rendre d'un instant à un autre en poussant une porte. C'est ce qui se produit, dans une certaine mesure, lorsqu'il explore la gare de Liverpool Street en rénovation et entre dans l'ancienne « Ladies waiting room » qui sera démolie peu de temps après. En ce lieu, un souvenir enfoui remonte à la surface de sa conscience il voit un enfant, dont il ignore l'identité, muni d'un sac à dos, et se souvient de son arrivée en Angleterre (A, 165-169/194-200). Il entre ainsi dans une zone temporelle de sa vie dont il avait perdu toute trace. En vertu du principe d'anachronisme, des plages temporelles en viennent à entretenir un rapport de contiguïté où la dimension temporelle dans laquelle le personnage évolue se voit déterminée par la charge évocatrice et émotive du lieu où il se trouve.

La conception d'un passé revenant se manifeste, au-delà du champ thématique immédiat, dans les nombreux récits de rêves. L'un d'eux témoigne d'une conception homogène des catégories spatiales et temporelles. Alors qu'il a fait le récit de la vie d'Edward FitzGerald et de la connivence qu'il a éprouvée avec le poète persan Khayyâm par-delà les siècles, le narrateur des *Anneaux de Saturne* raconte un rêve qui lui vient la nuit suivante. Il se trouve en Irlande et est assis face à FitzGerald avec lequel il joue aux dominos. Au-delà du jardin de fleurs s'étend un parc qui va jusqu'au bout du monde, et d'où il voit dépasser les minarets du Khorassan (AS, 248-249/247). Le narrateur est donc avec FitzGerald dans la patrie d'origine de sa famille, en dépit du fait qu'ils ne sont pas contemporains. Les minarets qu'il voit au loin sont ceux de la région où Khayyâm a vécu, et le « jardin de fleurs » est une traduction littérale du titre *Golestan*, ce célèbre ouvrage d'une autre figure de la littérature persane, Saadi. Par ces déplacements successifs qui élargissent littéralement l'horizon, le territoire familier de trois écrivains qui n'ont pu réellement se rencontrer est représenté conjointement. Le colloque entre les vivants et les morts devient possible.

Dans le dernier ouvrage, *Austerlitz*, les traductions discursives de l'anachronisme aboutissent à une construction narrative temporelle qui reproduit cette imbrication des temporalités<sup>11</sup>. Le récit s'organise, depuis le temps de l'écriture, selon l'ordre chronologique des rencontres entre le narrateur et Jacques Austerlitz, sur une trentaine d'années, de 1967 à 1997. Chaque rencontre ouvre l'accès à des plages temporelles variées, qui vont d'une échelle historique à une échelle biographique, en fonction des sujets abordés, sans que ces deux dimensions soient hermétiques l'une à l'autre. Lorsqu'il relate au narrateur en mars 1997 sa visite à Prague en 1995, Jacques Austerlitz remonte jusqu'aux temps de son enfance pragoise, de 1934 à 1938, et évoque, grâce aux souvenirs de Vera, les traces de la vie de ses parents avant sa naissance et après son exil. Les strates temporelles sont ainsi encastées au lieu d'être présentées selon un fil linéaire, qui présenterait une reconstruction inadéquate aux processus biographiques.

La vie du personnage principal est ainsi reconstituée à partir de fragments. Dans l'exposition permanente du *Museum der Literaturmoderne* de Marbach-sur-le-Neckar, la première page du manuscrit d'*Austerlitz* est présentée. À ses côtés figure un feuillet sur lequel l'auteur a noté la chronologie biographique de Jacques Austerlitz, depuis l'année de sa naissance jusqu'à la fin du livre. Certaines de ces dates ne sont jamais explicitement indiquées dans le texte, comme le moment de sa naissance. En revanche, il est toujours possible de les établir à partir des indications temporelles qui précisent le nombre d'années qui séparent un événement d'un autre, ou encore l'âge du personnage à un moment donné. Mais cette reconstruction se fait au prix d'un patient travail, tout comme celle de la structure spatiale des *Anneaux de Saturne*. À la représentation synthétique, préalable nécessaire à la rédaction, est venue se substituer une configuration temporelle relative des moments biographiques, plus proche de l'appréhension subjective du temps. Disposés les uns par rapport aux autres en vertu du lien qu'ils entretiennent dans la vie du personnage, ils entrent dans des relations de contiguïté que l'ordonnancement chronologique interdit. L'effacement presque complet de la mention des années qui ont marqué la vie de Jacques Austerlitz permet ainsi de susciter l'impression de suivre le cours des remémorations

11 D'une manière générale, dans les récits plus courts de *Vertiges* et *Les Émigrants*, le principe chronologique dans l'organisation du récit prévaut. La rencontre du narrateur avec le protagoniste est retracée depuis son origine, et à l'intérieur de ce schéma narratif prennent place des plages de réminiscence fondées sur des entretiens avec l'interlocuteur principal, avec d'autres personnages (comme Lucy Landau dans « Paul Bereyter », *Les Émigrants*) ou encore sur des documents. Ces moments consacrés à la remémoration ouvrent la temporalité de la narration à des époques antérieures.

du personnage en passant d'un temps à un autre comme d'une pièce à une autre, mais aussi de plonger le lecteur dans cette orientation temporelle subjective au lieu de la rapporter à une chronologie commune à tous.

256

Le primat accordé à la vision spatiale, alors que la question du passé est au cœur de l'écriture sebaldeenne, est l'une des manifestations du « topographisme » dont Sebald fait état dans le discours qu'il a prononcé à Stuttgart le 17 novembre 2001 à l'occasion de l'inauguration de la maison de la littérature. Ce rapprochement entre le temps et l'espace est plus aisé depuis la rupture épistémologique que constitue la théorie de la relativité, qui introduit précisément une corrélation entre ces catégories. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de lire que Malachio, cet homme rencontré par le narrateur dans un bar, avec lequel il entreprend une traversée métaphysique de Venise, a étudié l'astrophysique à Cambridge (*V*, 60/70), tandis que Gerald FitzPatrick, l'ami de Jacques Austerlitz pendant ses études, est devenu astrophysicien. Une photographie prise par le télescope Hubble vient ainsi appuyer un commentaire du spécialiste, rapporté par Austerlitz, sur la naissance des étoiles (*A*, 140-141/167-168). Mais parallèlement à ces théories scientifiques, des penseurs ont considéré le temps sous des formes spatiales. C'est notamment le cas de Walter Benjamin, dont la présence discrète innerve les écrits de Sebald. Il fait état d'un projet qu'il a longtemps caressé : représenter sa vie sous la forme d'une carte. « Depuis longtemps, depuis des années en fait, j'imagine répartir sur une carte l'espace de la vie – bios – graphiquement. [...] sur le fond gris de telles cartes, on en verrait de toutes les couleurs [...] si on y reportait distinctement [tous les lieux fréquentés]<sup>12</sup>. » Le projet benjaminien propose une double rupture par rapport à la tradition biographique chronologique. Il renonce au principe de succession qui semble pourtant régir la vie, en espérant établir une représentation *simultanée* des moments vécus. Mais en outre, il renonce au récit. Privilégier la carte à la lettre équivaut à choisir la seule expression adéquate à une représentation spatiale en raison du déploiement discursif du texte. Par essence, le langage produit un ordre, et la lecture recrée un fil temporel prescrit par le texte. La carte en revanche présente, dans un espace qui peut être appréhendé par un regard, une surface que l'œil parcourt selon un chemin qu'il choisit.

Le projet topographique a pris forme un après-midi à Paris, au café des Deux Magots à Saint-Germain-des-Prés :

Alors, tout d'un coup, avec une violence irrésistible, s'est imposée à moi l'idée d'un graphique qui schématiserait ma vie [...] semblable à une série d'arbres

12 Walter Benjamin, « Chronique berlinoise » (je traduis). (*Berliner Chronik*, *op. cit.*, p. 466-467).



généalogiques. Mais maintenant [...] je préférerais parler d'un labyrinthe. Ce n'est pas ce qui réside dans la chambre, en son centre énigmatique, moi ou le destin, qui doit m'importer ici, mais les nombreuses entrées qui y conduisent. Ces entrées je les appelle les relations originelles [...]. Mais comme la plupart de ces relations originelles [...] débouchent sur des relations avec des êtres nouveaux, des ramifications latérales partent au bout d'un certain temps de ces chemins [...]. De l'enchevêtrement du cours individuel de nos vies dépend aussi qu'en fin de compte des chemins de traverse soient frayés d'un de ces systèmes vers l'autre<sup>13</sup>.

Le projet cartographique a cédé la place à une représentation graphique qui n'est plus corrélée à l'espace géographique. À ce dernier est venu se substituer un espace configuré par les rencontres de la vie. Ce sont elles qui dessinent les contours du territoire biographique. D'après la description benjaminienne, ce schéma topographique s'apparente à un arbre généalogique *et* à un labyrinthe. Les deux images semblent pourtant s'exclure, dans la mesure où l'arbre propose un lignage continu, tandis que les segments d'un labyrinthe s'entrecroisent. Le détail de l'explication fait comprendre pourquoi Benjamin préfère rétrospectivement la seconde désignation : les entrées du schéma se situent de tous côtés, et non uniquement sur un bord, comme c'est le cas dans l'approche généalogique. Au lieu de s'inscrire depuis *une* origine, Benjamin fait figurer de manière contiguë *les* filiations qui ont tracé les lignes de sa vie. Certaines d'entre elles se recoupent, d'autres forment des circuits autonomes, tout comme dans les labyrinthes. La dernière phrase de la citation témoigne de la relation au temps propre à cette vision spatiale de la vie, dans la mesure où elle laisse ouverte la possibilité d'interférences entre systèmes. La vision dessinée n'est donc en aucun cas définitive. Elle présente un état qui peut subir des évolutions, sans que ces dernières remettent en cause la justesse de la représentation. Cette plasticité, combinée à la multitude d'entrées dans le réseau, révèle l'affinité profonde de ce modèle bio-graphique avec le rhizome défini par Deleuze et Guattari. Dans les deux cas, la configuration est susceptible d'évoluer, non seulement sans perdre son identité, mais au contraire au titre même de sa définition. Dès lors, la question de l'identité n'est pas celle du contenu du rhizome, mais celle de sa configuration, ce qu'exprime très clairement Benjamin lorsqu'il affirme que ce n'est pas ce qui hante le cœur du schéma – moi ou destin – qui le préoccupe, mais la pluralité des entrées qui conduisent à l'intérieur du labyrinthe. Le décentrement recèle une nouvelle définition de l'identité, non plus fondée sur une distinction, voire une opposition implicite avec les autres, mais bien plutôt

13 *Ibid.*, p. 284-285 (p. 491).

sur le territoire singulier tracé par une configuration des rencontres. Le sujet naît de cette constellation. Dès lors, il ne saurait lui préexister sous la forme d'un sujet ou d'un destin.

258

Le topographisme sebaldien s'inscrit dans la lignée de la « biocartographie » benjaminienne. Son écriture ne propose pas la conversion discursive d'une vision cartographique, comme l'indique la difficulté d'établir des cartes qui rendent compte des nombreux déplacements du texte, et l'impossibilité de restituer sur un même plan la complexité des strates temporelles et des sauts spatiaux. En revanche, elle est informée par une représentation topographique dont témoigne le cheminement qui mène d'un lieu à un autre, d'un sujet à un autre, d'une époque à une autre. C'est bien ce que souligne ce passage de *Vertiges* où le narrateur, parvenu par hasard dans l'auberge de Luciana Michelotti, écrit avec une facilité déconcertante : « [...] j'avais étalé tout autour de moi mes papiers et mes notes et traçais des lignes qui mettaient en relation des événements très éloignés appartenant selon moi à un même ordre d'idée. [...] Ligne après ligne, je remplissais les pages du bloc que j'avais apporté de la maison<sup>14</sup>. » La linéarité de l'écriture est contrebalancée par les croquis que l'écrivain dessine en traçant des connexions entre événements, à la manière de Walter Benjamin lorsqu'il représente sur un dessin les entrées des figures qui ont déterminé sa vie. La conjonction de ces deux procédures résume la sédimentation de ce topographisme dans l'écriture. Que ce soit par la création de frontières poreuses entre les personnages ou par la représentation iconographique qui rompt la linéarité temporelle du discours, l'écriture que propose Sebald réalise une mise en espace du temps qui culmine sur le plan argumentatif dans des digressions philosophiques. Or si ce point se traduit, au plan typographique, par la mise en espace de l'écriture au moyen des images, il est soutenu dans l'articulation du récit par une poétique du détour : le lecteur accompagne le narrateur tout au long des pérégrinations mentales qui le conduisent peu à peu vers les destinations les plus lointaines.

#### Tours et détours

L'absence de linéarité dans les développements sebaldiens confine à une *poétique du détour*. Détour et digression semblent de prime abord procéder du même mouvement. Au lieu de suivre le droit fil de la narration, le récit s'égare un temps avant de le reprendre. En vérité, les deux images proposent un

14 *Vertiges* (je traduis). « Ich [...] hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzugehören schienen. [...] Zeile um Zeile füllte ich die Bogen des linierten Schreibblocks [...] » (p. 107).

rapport au récit principal notoirement différent. Une digression est entendue comme un passage qui n'est pas indispensable à l'économie générale du texte. Elle ouvre une parenthèse dans le récit, et ce dernier reprend ensuite, selon toute apparence, là où il a été interrompu. Le détour, pour sa part, ne conduit pas le promeneur à son point de départ. Il allonge le trajet initialement prévu et reprend le chemin principal un peu plus loin. Entre le point où le détour a débuté et celui où il cesse, une partie du trajet a été effectuée, mais selon des modalités qui n'étaient pas prévues dans le plan de départ. Le trajet initial est donc affecté par le détour, dans la mesure où le parcours ne reprend pas comme si de rien n'était. Tandis que la digression s'apparente à une boucle spatiale, le détour prend la forme de méandres.

Au lieu de présenter un fil narratif principal autour duquel viendraient se greffer des éléments périphériques, à savoir les digressions, une écriture du détour est constituée *essentiellement* par les méandres qu'elle trace. Loin de proposer en première instance un trajet tendu, qui se verrait assoupli par des ornements, elle s'attache à tracer un chemin sinueux. À la manière de Montaigne, elle procède par « sauts et gambades ». Dès lors, elle ne procède pas à une hiérarchisation entre les niveaux du récit, mais accorde une importance égale à chaque pas. L'orientation d'une telle écriture n'est pas polarisée ; elle explore plusieurs directions.

Dans le cas de l'écriture sebaldivienne, le choix du détour est justifié au plan poétologique par la constance avec laquelle elle met en œuvre des moyens qui conduisent à miner l'établissement d'une hiérarchie. Dans la manière de mener le récit, elle a recours à des transitions qui témoignent parfaitement de l'absence de toute prééminence d'une partie du récit sur une autre. Comme l'ont montré les représentations graphiques des catégories spatio-temporelles dans *Les Anneaux de Saturne*, un chapitre entier renonce à faire progresser le récit du voyage entrepris par le narrateur dans le Suffolk, consacré qu'il est à la reconstruction et à la restitution des biographies de Joseph Conrad et Roger Casement sur lesquels il avait commencé à regarder une émission télévisée un soir dans sa chambre d'hôtel de Southwold. De tels détours ne correspondent donc pas même à un compte rendu des idées qui auraient traversé l'esprit du narrateur à l'époque ; ils mêlent des considérations nées pendant le trajet aux compléments d'information que des recherches minutieuses ont fournis par la suite. Le chapitre cinq s'ouvre sur le récit de la soirée pendant laquelle le narrateur s'est assoupi devant l'écran dans sa chambre d'hôtel, puis il retrace la vie de Conrad et de Casement, et se clôt sans revenir au temps du voyage. Le chapitre suivant commence par relater l'histoire d'un pont qui enjambe la rivière Blyth, dans la région que traverse le narrateur le lendemain du jour où l'émission a été diffusée. En ces points du récit, les considérations historiques

prennent le pas sur l'évocation du voyage, et seules quelques touches rappellent le circuit du narrateur dans le Suffolk (*AS*, 127/125, 165-166/165-166 et 185/186). Premier et second plans se révèlent être des catégories non pertinentes dans la description des différents discours.

Au lieu de se développer à la marge, considérations personnelles et historiques occupent une place dans le temps du récit lui-même. Alors qu'il atteint le rivage, le narrateur aperçoit des pêcheurs et se demande quels types de poisson ils parviennent à prendre. S'ensuivent des considérations sur la pêche en mer du Nord qui aboutissent à huit pages exclusivement consacrées au hareng, à son mode de vie, à sa pêche, et aux usages que l'homme a tâché d'en avoir. Mais le récit ne reprend pas exactement au point où le narrateur l'avait laissé, puisqu'il revient à sa promenade par la tournure suivante : « J'avais laissé loin derrière moi les pêcheurs sur la grève lorsque j'atteignis, au tout début de l'après-midi [...] Benacre Broad<sup>15</sup>. » Le long détour par les harengs, élaboré après la fin du voyage et fondé sur des ressources iconographiques et historiques, occupe le temps mis par le narrateur dans le récit du voyage pour se rendre de l'endroit où il voit les pêcheurs jusqu'à Benacre Broad, de sorte que ces deux aspects du texte se jouxtent et se prolongent au lieu de former des étagements strictement séparés. Le déplacement du narrateur se traduit dans l'écriture par une longue évocation ichtyologique.

260

À l'inverse, son immobilité est soulignée au chapitre IV. Fatigué par une longue marche, il s'assied sur un banc à Southwold, face à la mer (*AS*, 96/94), ce qui ne manque pas de lui rappeler les batailles navales qui s'y sont livrées et les représentations picturales, nécessairement fondées sur des reconstructions imaginaires, que les peintres en ont données. Après ce détour de trois pages, le narrateur rappelle qu'il était assis ce soir-là à Southwold, à contempler l'océan allemand (*AS*, 99/97), lorsqu'il eut soudain l'impression de sentir la marche du monde vers l'obscurité. Pendant deux pages, il poursuit par association d'idées et grâce à l'évocation d'un rêve ces impressions subjectives, avant de rappeler une fois encore qu'il se trouvait à Southwold ce soir-là, et qu'il lui était presque impossible alors de se figurer qu'un an auparavant, il était de l'autre côté de cette mer, à La Haye (*AS*, 100/99). La répétition incidente de cette indication de lieu et de temps souligne la durée de cet épisode, tout en insistant sur l'immobilité du narrateur alors qu'en pensée, il parcourt des époques et des pays d'une grande variété. Ce déplacement mental est tout aussi réel que le déplacement physique, et il est régi par plusieurs principes d'association. Dans le premier cas comme

15 *Les Anneaux de Saturne*, p. 78. « Ich hatte die Strandfischer längst hinter mir gelassen, als ich am frühen Nachmittag [...] Benacre Broad erreichte » (p. 77).

dans le troisième, le rapprochement est effectué selon le lieu ; dans le deuxième, les considérations métaphysiques sont suscitées par le spectacle de la nuit<sup>16</sup>.

Ancrés dans la réalité physique, les détours s'enracinent dans un terreau *métonymique* ou *métaphorique*<sup>17</sup>. Métonymique lorsque la terre est concrètement le support commun à l'expérience vécue et au souvenir, dans la mesure où le lien repose sur le déplacement temporel d'un même élément. Métaphorique lorsque l'image de l'obscurité est prise au plan dit « figuré », au sens d'un déclin conçu dans une visée téléologique. Les déplacements par lesquels l'écriture sebalddienne se transporte dans l'espace, dans le temps, dans un univers mental, reposent ainsi sur ces deux catégories principales.

Au sens étymologique, métonymie et métaphore relèvent autant du paradigme du déplacement, dans la mesure où le préfixe *meta-* renvoie dans les deux cas à la notion de transposition. Loin de prétendre rendre compte ici des nombreuses élaborations successives de ces notions<sup>18</sup> et de juger de leur pertinence, il s'agit d'en restituer la source conceptuelle, née en réponse à un besoin théorique, et non pas d'évaluer les éventuelles métaphores ou métonymies vives présentes dans l'œuvre de Sebald, mais de juger de leur emploi comme ressort de l'articulation des récits.

Remontons aux sources théoriques de ces deux notions afin de comprendre leur répartition dans le champ notionnel. Lorsqu'Aristote définit la métaphore au chapitre 21 de la *Poétique* (§57b6), il évoque le *déplacement* (*epiphora*) d'un autre mot. Il ne s'agit donc pas de substituer un mot au terme « véritable », selon une conception de la langue qui assignerait à chaque terme une place

16 Claudia Albes, « Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu Sebalds *Die Ringe des Saturn* » (art. cit., p. 288) voit dans une telle variété un « bric-à-brac de fragments historiques et autobiographiques disparates » dont l'absence d'ordonnement spatio-temporel devrait être lue comme une allégorie d'une histoire universelle du déclin. Au contraire, l'argumentation déployée ici tend à montrer le lien radicalement concret qu'entretiennent les points du récit entre eux (p. 295).

17 Voir Axel Dunker, « "Phantomschmerzen.", Metonymische Diskurse in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », dans S. Feuchert (dir.), *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M./Bern, Peter Lang, 2001, p. 299-316, qui rattache la poétique de cet ouvrage à la métonymie, élevée, au-delà de sa valeur de trope, au rang de concept. Elle désigne alors un mode d'expression qui parvient à dire ce qui ne peut être dit en disant quelque chose qui est à proximité. Après avoir envisagé d'adopter cette approche dans un premier temps de l'élaboration théorique, nous avons préféré nous en tenir aux fondements rhétoriques des notions de métaphore et de métonymie, en privilégiant le concept d'« écriture en déplacement » afin de rendre compte de l'approche par contiguïté et d'y adjoindre la notion de mise en mouvement.

18 Parmi la bibliographie pléthorique, signalons l'échange entre Jan Kjaerstadt et Jon Fosse, « Metapher und Metonymie. Ein Briefwechsel », *Schreibheft* 48, 1996, p. 15-28, qui lisent deux poétiques derrière ces tropes.

définie, mais bien de les mettre en circulation. La notion d'emploi propre ou figuré est donc extérieure à la théorisation aristotélicienne, si l'on en croit les analyses d'Ekkehard Eggs<sup>19</sup>. Tandis que la métaphore repose sur un principe de similitude, la métonymie se fonde sur une relation de voisinage. La première définition qui en est donnée figure dans la *Rhétorique à Herennius*<sup>20</sup>. Elle stipule que la métonymie (*denominatio*) est une figure qui prend son expression dans des objets voisins et contigus de manière que l'objet désigné ainsi plutôt que par son nom peut être compris. Il s'agit donc, dans cette acception, de la *transposition* d'un nom, et non de sa substitution. La différence fondamentale qui sépare les deux figures réside dans la relation spatiale qu'entretiennent les termes. Dans le cas de la métaphore, deux espaces hétérogènes sont convoqués. Dans celui de la métonymie en revanche, un espace homogène contient les deux termes. Pris dans une perspective générale, le déplacement désigne ainsi l'ensemble des procédés par lesquels une réalité est désignée au moyen d'une autre, que le lien repose sur une ressemblance ou sur une proximité. À l'intérieur de cette catégorie, on distingue les fondements sur lesquels reposent ces deux modes de déplacement : l'analogie dans le cas de la ressemblance (il s'agit alors d'un principe métaphorique) ou la contiguïté, selon un déplacement spatial, dans celui de la parenté concrète (qui régit le déplacement au sens restreint, principe métonymique).

Sebald fait un usage particulièrement important du déplacement, au-delà du rôle que la rhétorique lui attribue. Les déplacements pris au sens de tropes ne jouent pas simplement un rôle de figuration. Dans la mesure où la notion de structure s'est révélée caduque au profit du réseau, la manière dont les points du texte sont reliés entre eux ne relève plus strictement de la cohérence argumentative ou narrative, mais de l'aptitude à jeter des ponts entre des régions mentales que rien ne semble devoir rapprocher, sinon la subjectivité du narrateur. Au lieu de renoncer au lien et de procéder à une juxtaposition, Sebald renforce au contraire la cohérence du texte en soignant des transitions qui reposent sur ces deux modalités tropiques du déplacement. Ces figures revêtent ainsi au sens propre le rôle de *moyens de transport* dans cette prose narrative, et c'est à ce titre qu'elles sont convoquées ici plutôt qu'en vue d'un examen micrologique de leurs emplois.

19 Ekkehard Eggs, « Metapher », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. V, p. 1099-1183, et notamment p. 1103-1114 pour la théorie antique.

20 *Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. G. Achart, Paris, Les Belles Lettres, 1989, livre IV, 43, p. 182 : « La métonymie emprunte à des éléments proches ou voisins une expression qui permet de comprendre une chose qui n'est pas désignée par son propre nom ». Le même texte définit la métaphore de la manière suivante : « Il y a métaphore quand un mot sera transféré d'une chose à une autre parce que la similitude semblera autoriser ce transfert » (livre IV, 45, p. 187). Pour une définition historique complète de la métonymie, voir Ekkehard Eggs, « Metonymie », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, op. cit., t. V, p. 1196-1223.

La terminologie employée afin de définir les ressorts de la condensation et du déplacement est théorisée par Sigmund Freud dans *L'interprétation des rêves*. Il y voit les deux figures selon lesquelles le contenu latent du rêve s'exprime sous sa forme manifeste. La condensation permet de comprendre comment un rêve raconté très brièvement peut receler matière à une longue interprétation. La densité du rêve ne s'explique pas simplement par le fait que le sujet oublie un grand nombre des rêves produits au cours de la nuit, mais principalement par la densité propre à la formule du rêve. Aux côtés de ce principe, le déplacement<sup>21</sup> rend compte de la différence entre la pondération des thèmes proposée par le contenu apparent du rêve et par son contenu latent. Il est en effet fréquent que le sujet principal du rêve, tel qu'il se présente à la mémoire au réveil, soit en fait annexe, et qu'un point mineur en présente les enjeux véritables<sup>22</sup>. La théorisation freudienne est bien connue de Sebald, qui possédait une partie des tomes de la *Studienausgabe* et s'est appuyé sur ses développements dans certains des essais critiques présentés dans *Die Beschreibung des Unglücks*. Dès lors, il n'est pas étonnant que les nombreux récits de rêve qui émaillent les œuvres narratives fournissent des cas exemplaires de condensation et de déplacement. Il ne saurait s'agir de soumettre ces rêves à une machine interprétative, et ce à plusieurs titres. En premier lieu, seul le sujet du rêve est à même de formuler les associations pertinentes à son interprétation. En outre, les récits qui sont proposés dans les livres de Sebald ne prétendent jamais être « réels » ou « vécus » ; tout comme l'ensemble de cette production littéraire, ils relèvent d'une *mise* en scène esthétique. Aussi la lecture d'un rêve rapporté dans *Les Anneaux de Saturne* n'est-elle légitime que dans la mesure où elle relie les détails qu'il évoque à d'autres points du *texte*, et non d'un inconscient du narrateur, ou pire encore, de l'auteur<sup>23</sup>. En revanche, la mise en évidence d'une condensation du récit, sous les traits du rêve, ouvre la voie à une compréhension plus fine de ce travail d'écriture.

21 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung, Studienausgabe*, éd. A. Mitscherlich, A. Richards et J. Strachey, Frankfurt a.M., Fischer, 1972, t. II, chap. VIA, p. 282-304, et chap. VI B, p. 305-308.

22 Notons ici qu'il s'agit bien, comme dans le cas de la métaphore et de la métonymie prises dans leur acception antique, non pas d'une substitution, mais d'une transposition. La question n'est donc pas de déchiffrer le rêve afin de remonter à sa source « véritable », mais de comprendre la présentation qui est donnée du contenu latent sous sa forme manifeste. En effet, les connexions que le rêve établit forment une nouvelle configuration, et non la simple transfiguration d'une vérité stable. Il serait par conséquent erroné de considérer la seconde comme une falsification de la première.

23 Notons ici que le narrateur n'est pas le seul à rêver. Max Aurach (*Les Émigrants IV*), Michael Hamburger, son épouse (*Les Anneaux de Saturne*), Jacques Austerlitz (*Austerlitz*), parmi tant d'autres, sont visités par des rêves.

Dans le chapitre VII, des mois après s'être perdu dans la lande de Dunwich, le narrateur rêve qu'il se retrouve à ce même endroit (*AS*, 205-208/205-208). Il parvient sur une hauteur d'où il aperçoit le plan d'ensemble de ce jardin-labyrinthe, et est convaincu que ses contours correspondent aux linéaments de son cerveau. L'ensemble des détails mentionnés au cours de la description renvoie à d'autres points du récit. Notons ainsi, selon l'ordre de la description, la référence à Somerleyton, propriété que le narrateur visite au cours du deuxième chapitre (*AS*, 45-56/44-55) ; l'évocation d'un petit pavillon chinois, écho au rappel de l'histoire de l'Empire du Milieu au début du chapitre VI (*AS*, 166-184/168-185) ; puis le labyrinthe, figure emblématique de la désorientation. Au tiers de la description, une phrase poétique qui décrit la nuit est citée en anglais, sans que sa source soit indiquée. De manière surprenante, il s'agit de vers extraits de l'élégie « Pain et vin », de Friedrich Hölderlin<sup>24</sup>. Pourquoi ne pas les citer en allemand ? Cette traduction n'est pas le fait de l'auteur ; elle a été produite par Michael Hamburger, ami du narrateur auquel ce dernier rend visite dans la suite du chapitre. Le point suivant de la description du rêve évoque l'effondrement de pans de terrain entiers engloutis par les flots. Cette notation décrit le sort véritable de la région de Dunwich, mais il s'agit également d'une réplique de la description de la région de Dunwich au chapitre VI, où des bâtiments ont été successivement emportés par la mer (*AS*, 186-190/187-191). Après cette évocation, le rêve se tourne vers la « villa belge », maison qui formait l'unique point de repère du narrateur perdu dans la lande (*AS*, 204/204). Au-delà de la reprise exacte d'un élément du paysage, cette expression – qui attribue au bâtiment une nationalité différente du lieu où elle se trouve, l'Angleterre – assume sous la forme d'une qualification ce qui n'était qu'une comparaison dont l'absurdité était alors relevée. Dans cette vision onirique, la tour panoramique de la villa se transforme en un phare dont le faisceau est manié par un capitaine. En soulignant que le cône de lumière perce l'obscurité, le récit du rêve suggère d'associer cette percée « au cœur des ténèbres » à l'écrivain Joseph Conrad, marin dont la vie est retracée dans la première partie du cinquième chapitre. La simple perspective évoquée à la phrase suivante renvoie à un autre point

24 *Les Anneaux de Saturne*, p. 206. « Night, the astonishing, the stranger to all that is human, over the mountain-tops mournful and gleaming draws on » (p. 206). Voir Friedrich Hölderlin, « Pain et vin » : « la passionnée, la nuit, s'en vient / Pleine d'étoiles et de nous peu soucieuse sans doute, / L'Étonnante là-bas respandit, l'Étrangère parmi les hommes / Par-dessus les sommets monte resplendissante et triste. » (trad. J.-P. Lefebvre) [« Brot und Wein » : « die Schwärmerische, die Nacht, kommt, / Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns, Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdinglin unter den Menschen, / Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf », *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, éd. J.-P. Lefebvre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 474-475].



du texte : à la lecture du malaise que le narrateur éprouve alors qu'il se trouve en position de surplomb, le lecteur se souvient confusément de ce moment du chapitre III où, penché au bord d'une falaise, le narrateur assistait avec effroi à une scène de copulation (AS, 88-89/87-88). Puis il voit des choucas et des corneilles, ce qui, par le truchement de la traduction, est une allusion à Kafka, dont le nom signifie « choucas » en tchèque (l'écrivain a lui-même joué sur le sens de ce patronyme dans certains de ces textes<sup>25</sup>), d'autant que la même phrase compare leur taille à celles d'insectes, les « Käfer » dont Gregor Samsa prend l'apparence<sup>26</sup>. Or dès l'incipit des *Anneaux de Saturne*, le narrateur, rivé à son lit d'hôpital, se compare au personnage principal de *La Métamorphose* dont il mentionne le prénom (AS, 15/13). Ce passage montre de manière exemplaire combien ces références, qui pourraient pour certaines d'entre elles sembler extra- et intertextuelles, font allusion à d'autres lieux *du texte même* et accordent ainsi une densité géographique à la trame discursive. Puis les pêcheurs entrent en scène, eux qui, au chapitre III, ont servi de point de départ à l'histoire du hareng (AS, 70-71/67-68). Au bas de la falaise, gît une maison détruite. Elle annonce la visite que Michael Hamburger rend au Berlin détruit de l'immédiat après-guerre (AS, 211-215/211-216). Quant à la scène suivante, dans laquelle un vieillard tient dans ses bras sa fille morte, la citation en anglais qui la clôt en dévoile l'origine : *Le Roi Lear*, de Shakespeare. Or l'épouse de Michael Hamburger, Anne, relate quelques pages plus loin l'histoire de Mr. Squirrel (AS, 225/225-226). Enfin, la dernière image du rêve nous montre, sur une île, la centrale de Sizewell, comparée à un mausolée. Elle est reprise de manière pratiquement inversée au chapitre IX, lorsque le narrateur décrit l'image du terrain sur lequel avait été édifié le temple de Jérusalem, puisque c'est alors la coupole dorée qui lui évoque le réacteur (AS, 291/294), tandis que l'île n'est pas sans évoquer Orfordness, dont les constructions militaires sont comparées au chapitre VIII à des tumuli (AS, 281/281). Dans une strette, le thème de la destruction est récapitulé par des allusions à la destruction des harengs, à l'échelle temporelle de la dérive des continents et des temps préhistoriques.

25 Voir par exemple Franz Kafka, « Un vieux parchemin », dans *Œuvres complètes*, trad. C. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 488-490 (« Ein altes Blatt », dans *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1970, p. 129-131).

26 Franz Kafka, « La Métamorphose », dans *ibid.*, p. 192-244 (« Die Verwandlung », dans *Sämtliche Erzählungen*, *op. cit.*, p. 56-99).

Tableau XII. Présentation synthétique des allusions principales d'un rêve nodal dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 205-208 (p. 205-209)

Détail du rêve	Référence dans <i>AS</i> (p.)
Somerleyton	Somerleyton (45-54/45-53)
Pavillon chinois	Chine (167-184/168-185)
Labyrinthe	Perte de repère (204-205/204-205)
Citation masquée de Hölderlin en anglais	Michael Hamburger traducteur de Hölderlin (209-227/210-228)
Effondrement	Dunwich (185-190/186-191)
Villa belge	Comparaison de la villa avec Ostende (204/204)
Phare	Joseph Conrad <i>Au cœur des ténèbres</i> (127-149/127-149)
Malaise lié à une position de surplomb	Au-dessus de la falaise (88-89/87-88)
Choucas et corneilles	Kafka : allusion à <i>La Métamorphose</i> (15/13)
Pêcheurs	Pêcheurs et harengs (70-79/68-77)
Maison détruite	Ruines de Berlin (211-213/212-213)
Citation masquée du <i>Roi Lear</i>	Squirrel apprend une phrase du <i>Roi Lear</i> (224-225/225-226)
Centrale de Sizewell comme mausolée	Coupole du temple de Jérusalem comparée au réacteur de Sizewell (291/294) et île d'Orfordness (278-282/278-283)

266

Le rythme de ce passage est fortement paratactique et se démarque des phrases longues et sinueuses si fréquentes. Une telle rupture confère à ce récit une certaine autonomie stylistique par rapport aux pages qui le précèdent et le suivent. Il convient de noter qu'elle définit la plupart des récits de rêve, fréquents dans l'œuvre<sup>27</sup>. Mais cette juxtaposition de notations procède également de la nature elliptique du rêve, qui condense en lui des points disséminés dans l'ensemble du livre. La force de ce récit réside dans sa capacité à mobiliser des souvenirs de lecture au moyen d'allusions métaphoriques ou métonymiques. Que ce soit par la traduction, par la représentation visuelle ou par des chaînes d'associations sémantiques, ce passage forme un point nodal du récit qui ne se contente pas de récapituler des passages, mais oppose à ce procédé statique un déplacement similaire à celui que le rêve opère. Il participe aussi d'un processus d'anticipation dans l'écriture, dans la mesure où certains points, encore mystérieux à ce stade du récit lors d'une première lecture, s'éclairent par la suite. Au moment où ils font leur apparition dans ce récit, ils dégagent une aura mystérieuse et préparent le terrain à une mention explicite ultérieure. Ce principe d'écriture vaut de manière plus large et décrit

<sup>27</sup> Voir par exemple *Vertiges*, p. 50-52 (p. 57-60) et p. 63-64 (p. 75-76), *Les Émigrants*, p. 144-150 (p. 179-186).

la façon dont l'écriture de Sebald étend le présent de la lecture au-delà de la page parcourue. En témoigne le traducteur français Patrick Charbonneau, lorsqu'il relate qu'en traduisant le texte au fil des pages, sans avoir procédé auparavant à une lecture très approfondie, il a à plusieurs reprises anticipé le déroulement du récit<sup>28</sup>. Sans jamais recourir à une interprétation qui convoquerait l'inconscient d'un sujet, cette analyse du rêve a mis au jour une structure interne au texte qui rend possible un jeu de correspondances selon les catégories que Freud a théorisées afin de rendre compte de la manière dont l'inconscient s'élabore dans le rêve. Au plan du texte, Sebald réalise un travail comparable. Le détour sebaldien repose sur un principe de détournement, grâce au truchement du déplacement et de la condensation, de la métaphore et de la métonymie. Loin de proposer un itinéraire de substitution, il joue avec la substance du cheminement afin de construire sa pertinence poétique.

#### Avoir lieu

L'écriture sebaldienne possède une aptitude remarquable à faire émerger à la surface de l'actualité des épisodes du passé. Aussi ancrés dans le lieu qu'ils soient, ils sont néanmoins souvent largement tombés dans l'oubli. De proche en proche, la mémoire entraîne insensiblement d'un lieu à l'autre, et d'une époque à une autre. En suivant les méandres de ces associations, l'écriture ne cherche donc pas à établir la carte d'identité historique d'un lieu. Irréductible à une époque, ou même à une vision unitaire du passé, la densité du lieu a pour pendant la simultanéité des événements vécus par les hommes en un temps donné. Si cette écriture topographique soulève la question de l'équivalence entre temps et espace, ce n'est pas en vue d'assigner un passé à un lieu mémoriel circonscrit. Un tel geste relèverait d'une simplification et d'un écrasement considérables des perspectives contre lesquels lutte l'ensemble des procédés qui mettent à mal la hiérarchie du discours. Entre les temps et les espaces, l'écriture en déplacement offre la possibilité de se frayer un chemin et de se situer selon une configuration neuve.

Si le passé se perpétue dans le présent, alors le temps *a lieu*. Il n'est pas un lieu sur lequel se rendre, ou d'où l'on pourrait se détourner. Il occupe une portion d'espace, catégorie présente. L'expression « avoir lieu », singulièrement, s'emploie pour affirmer qu'un événement survient. La tournure allemande équivalente, « stattfinden », renvoie à la même image spatiale, et Sebald a recours à plusieurs reprises à la tournure de registre soutenu « statthaben », encore plus proche de l'expression française. Comme le souligne Marc Augé, la notion de lieu, en ce qu'elle fait implicitement référence à un événement, à

<sup>28</sup> Patrick Charbonneau, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », art. cit., p. 207.

un investissement singulier de la catégorie spatiale, s'oppose à celle d'espace, plus abstraite<sup>29</sup>. En témoigne l'opposition d'usage entre ces termes relevée par l'auteur, où l'espace apparaît dans des locutions qui désignent une étendue, une distance ou une grandeur, tandis que des notions déterminées comme « avoir lieu », « lieu-dit » ou « haut lieu » se construisent à partir de l'autre pôle du couple lexical. En raison de cette inscription circonscrite, la conjonction spatio-temporelle qui se fait jour dans l'expression « avoir lieu » exprime par sa condensation à quel point tout lieu relève du lieu de mémoire. Dans le projet historiographique de Pierre Nora<sup>30</sup>, édité à partir de 1984 et repris en Allemagne et en Italie, cette expression s'applique en un sens élargi qui comprend les symboles. Dans l'œuvre de Sebald en revanche, elle doit s'entendre au plan strictement spatial. C'est en un lieu concret que surgissent des pans du passé. La dimension spatiale irréductible du lieu sebaldien est doublée de son versant linguistique, le nom du lieu. Ce dernier le constitue autant que la portion de terre dont il est fait. De la même manière que le sol, il est formé de strates qui rendent un son non homogène en fonction de leur densité. Cette épaisseur du signifiant est manifeste dans le rôle joué par les toponymes dans la poésie sebaldienne des lieux.

Le lieu ne désigne ainsi pas simplement une localisation géographique. Le toponyme est chargé du poids de l'histoire, dans la mesure où le narrateur se souvient des épisodes qui se sont produits en un lieu donné. Mais si l'emplacement en lui-même est investi d'une dimension temporelle, son nom peut à son tour évoquer des pans de l'histoire, alors même que ces événements ne se sont pas produits en ce lieu. Ainsi en va-t-il des stations du métro parisien évoquées dans *Austerlitz*. Elles renvoient très fréquemment à l'épisode napoléonien de l'histoire de France, et ce choix entre manifestement en résonance avec le nom du protagoniste en le renvoyant à une origine mythique de son nom, en lieu et place de sa propre biographie.

Lors de la rédaction de ce livre, Sebald a consulté un ouvrage qui se trouve dans sa bibliothèque, *Unter den Straßen von Paris* de Heidi Wiese<sup>31</sup>. De nombreux passages en sont soulignés, selon un principe qui ne laisse pas de doute quant à son utilisation. En effet, Sebald relève presque exclusivement les chapitres

<sup>29</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 105.

<sup>30</sup> Voir Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* [1984, 1986, 1992], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, notamment dans le t. 1, la première page de la présentation (p. 15) et le passage d'« Entre Mémoire et Histoire » où l'auteur précise la triple acception, matérielle, symbolique et fonctionnelle de ces lieux (p. 37).

<sup>31</sup> Heidi Wiese, *Unter den Straßen von Paris. Geschichte und Geschichten von Pariser Métro-Stationen*, Bielefeld, Münster, Neues Literaturkontor, 1995.

consacrés aux épisodes napoléoniens, à savoir la campagne d'Égypte, les traces des batailles de Napoléon I<sup>er</sup> et de Napoléon III, et accorde une attention particulière aux listes de stations qui figurent en tête de ces chapitres. Un bon nombre d'entre elles n'est pas cité dans *Austerlitz*. Or sur la troisième de couverture, Sebald note :

Schema der Stadt  
Schema der Gesch.<sup>32</sup>

Cette remarque laisse à penser que Sebald a tout d'abord dressé une liste de ces toponymes avant de les sélectionner en fonction de la cohérence géographique de son récit, plan de la ville et du récit à l'appui. La localisation des stations intervient ainsi dans un second temps, ce qui vient corroborer l'hypothèse d'une attention primordiale accordée à la densité signifiante des toponymes dans l'œuvre.

Lieux de déplacement au propre comme au figuré, ces toponymes possèdent une puissance évocatrice dont Sebald tire le plus grand parti. Jacques Austerlitz se tourne vers les traces de son enfance alors qu'il se trouve dans une librairie où il entend une émission radiophonique sur les enfants sauvés de l'extermination par des « Kindertransport ». L'une des femmes qui relate son histoire mentionne le nom du bateau sur lequel elle a traversé la mer du Nord : le « Prague » (*A*, 170/204). En entendant ce nom, Austerlitz est convaincu d'avoir écouté le récit d'un pan de son enfance. Son impression se voit confirmée par la suite du récit. Pourtant, il n'a pas effectué le voyage sur ce navire. En réalité, ce nom l'a renvoyé à celui de la capitale tchèque, où il a grandi. Derrière le nom propre résonne le toponyme, et derrière ce dernier affleurent les souvenirs réprimés une vie durant. Ce jeu avec les harmoniques d'un nom culmine dans le titre même de ce récit, *Austerlitz*. À la première lecture, la référence à la bataille napoléonienne s'impose. Rapidement toutefois, le lecteur découvre que ce nom est celui du personnage principal. Peu à peu, des strates viennent augmenter la densité du nom, dans la mesure où il est aussi porté par Fred Astaire, par un témoin lors d'un procès en Italie et par un personnage du journal de Kafka. Un toponyme peut ainsi être tout aussi bien un nom de famille, si bien qu'un lien entre territoire et identité est affirmé, non pas selon un principe d'origine concrète directe, mais par une filiation du signifiant. En outre, comme le soulignent Katja Garloff et

32 « Schéma de la ville. Schéma de l'hist » (je traduis). Note manuscrite reproduite avec l'aimable autorisation de Madame Ute Sebald et de Monsieur Ulrich von Bülow, responsable des archives Sebald aux archives littéraires allemandes de Marbach-sur-le-Neckar. Qu'ils en soient ici vivement remerciés.

Brad Prager<sup>33</sup>, la sonorité d'Austerlitz renvoie implicitement, en vertu de leur proximité sonore, à Auschwitz, métonymie employée afin de désigner la destruction des juifs d'Europe par le régime national-socialiste. Sans que le nom soit ouvertement prononcé, il hante l'ouvrage et singulièrement son titre.

Les résonances contenues dans les toponymes se révèlent pleinement dans les listes de lieux. En juxtaposant les noms les plus variés, réunis en vertu d'un rapprochement thématique, Sebald procède à des rapprochements sonores temporaires. Les allitérations redoublent la matérialité géographique que livrent ces noms, comme dans ce bref exemple tiré des *Anneaux de Saturne* : « [...] de Riga à Rotterdam, de Saint-Pétersbourg à Séville [...], de Copenhague, Leipzig, Zurich [...] jusqu'à Isny, Weingarten ou Wangen » (*AS*, 333/338). La proximité sonore fait contrepoids à l'éloignement géographique et imprime pour un temps une orientation à l'énumération étourdissante des villes les plus variées. Que ce principe de rapprochement ne soit pas constant contribue au sentiment de vertige, dans la mesure où le sens provisoire se dissout dans la suite de noms livrée sous une apparence aléatoire.

270

L'orientation provisoire manifeste dans les énumérations est un principe qui vaut également pour les suites de noms de personnages. Elles visent à donner consistance humaine à l'abstraction des nombres : en restituant les noms de famille qu'il découvre dans un cimetière juif, le narrateur fait un premier pas en direction d'un intérêt de type individuel qui aboutit à l'évocation plus précise de certaines tombes. Dans un exemple pris dans le dernier récit des *Émigrants*, la cadence des premiers noms les rapproche, tandis que les derniers sont liés par des assonances et des allitérations « Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt und Blumenthal [...] » (*E*, 261/335). Entre ces deux pôles, les associations sonores disparaissent. De la sorte, l'esthétisation est évitée, tandis que la matérialité sonore renvoie à la réalité de ces vies.

Le procédé ne se limite pas aux noms propres que sont les toponymes et les noms de famille. Les énumérations descriptives auxquelles Sebald procède régulièrement dans sa prose comme dans ses derniers essais, sont en effet le plus souvent organisées autour d'un double principe mélodique et rythmique, comme lorsqu'il énumère des espèces de poisson dans son essai consacré à Jean-Jacques Rousseau, « J'aurais voulu que ce lac eût été l'Océan » (*SJ*, 50/51). La description des poissons qu'il voit mentalement imite alors en allemand

33 Katja Garloff, « Moments of Symbolic Investiture in W.G. Sebald's *Austerlitz* » (p. 157-169, réf. p. 158) et Brad Prager, « Sebald's Kafka » (p. 105-125, réf. p. 109), dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, op. cit.

ce chatolement visuel au moyen des allitérations en [v], [r] ou en [h], de l'assonance en [o], tout en reposant sur une cadence qui mêle savamment la binarité des syntagmes au début de la liste à celle qui anime les termes composés de deux syllabes, et sait rompre la monotonie d'un ordonnancement par trop rigoureux en introduisant des termes trisyllabiques, et en mettant fin à la stricte succession de couples coordonnés par « et » au profit de juxtapositions, puis d'un enchaînement de coordinations. La variation rythmique restitue pleinement la richesse visuelle de l'image conçue. Le lien qui unit les variétés de poisson entre elles ne repose donc pas uniquement sur leur adéquation avec la représentation décrite, mais les termes s'enchaînent en vertu d'une logique signifiante qui se fonde sur leur qualité sonore. La matière de la langue vient ainsi édifier selon ses propres lois le lieu littéraire de l'image. La poétique des noms guide l'ordre selon lequel l'écriture trace les contours d'une image qui se voit alors dotée d'une consistance supérieure.

« Emplacer » des vies dans la mémoire du lecteur : ainsi pourrait-on définir une large part du projet poétique sebaldien. Cette question joue un rôle crucial en raison de la trajectoire des personnages. Le narrateur effectue de nombreux voyages, comme le montre le projet de promenade qui anime *Les Anneaux de Saturne*, mais aussi ses voyages en Italie et en Allemagne dans *Vertiges*, en Belgique ou en France dans *Austerlitz*, en Allemagne et aux États-Unis dans *Les Émigrants*. Mais au-delà des voyages, dont la durée est limitée, les personnages principaux sont touchés par la migration comme le dernier titre mentionné l'indique clairement. L'expression, qui évoque en allemand immédiatement le livre de Goethe, *Causeries d'émigrés allemands (Unterhaltungen deutsches Ausgewanderten)*, renvoie à des personnes qui ont été déplacées. Si le processus est achevé, ses répercussions se font encore sentir, et les quatre récits de ce livre se penchent sur les répliques de l'émigration. Dans l'étude qu'il consacre au rapport des personnages sebaldiens avec les institutions, Michael Niehaus en vient à attribuer au voyage une « qualité ontologique ». Les personnages sont en effet incapables de prendre place en un lieu donné pour y construire leur vie, en dépit des apparences dans bien des cas, ce qui explique le caractère le plus souvent désolé des logements décrits dans les œuvres<sup>34</sup>. Dans le cas du docteur Henry Selwyn, le malaise

34 Michael Niehaus, « No Foothold. Institutions and Buildings in W.G. Sebald's Prose », dans *ibid.*, p. 315-333, réf. p. 318-319. Notons cependant une exception remarquable, la maison de Michael Hamburger dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 218-219 (p. 218-219), où le narrateur croit un instant avoir lui-même habité. Par ailleurs, cet article se poursuit en construisant une opposition entre lieux et non-lieux, fondée sur la théorie de l'ethnologue Marc Augé (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, op. cit.*). Les

trouve son origine dans les conditions de vie, à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la communauté juive lituanienne, incitée à quitter ce pays. Après une vie en apparence parfaitement conforme à un modèle d'intégration, la blessure s'ouvre à nouveau et conduit le docteur au suicide. Paul Bereyter a exercé en France le métier de précepteur de 1935 à 1939, après avoir reçu la notification qui lui signifiait son interdiction d'enseigner en tant qu'instituteur, en raison des nouvelles lois raciales. Aux trois quarts « aryen », il est pourtant enrôlé dans la Wehrmacht peu après son retour en Allemagne en 1939. Alors que son amie, Lucy Landau, retrace ces étapes biographiques au narrateur, elle indique que le retour de Paul en Allemagne en 1939, puis après guerre à S. où il exerçait avant l'interdiction, étaient des aberrations (*E*, 70/83). Le retour au pays natal est le signe des errements intérieurs du personnage, qui aurait dû demeurer à l'étranger. L'incapacité de l'instituteur à quitter l'Allemagne le conduira une dernière fois sur ces lieux où il se suicidera en se couchant sur les rails, ce qui peut aussi être lu comme une mise en scène de cette impossibilité subjective. Le grand-oncle du narrateur émigre quant à lui pour échapper à la pauvreté. Après avoir sillonné le monde, il entre au service de la famille Solomon, dont il accompagne le fils, Cosmo, en voyage. La fin d'une certaine Europe, après la Première Guerre mondiale, aggrave l'état nerveux de ce dernier, qui meurt dans la clinique de Samaria, à Ithaca. Ambros Adelwarth reste au service de la famille, mais après la mort du père en 1947 et de la mère en 1950, il s'installe dans une maison qui lui a été léguée par le père. En 1952, il décide d'entrer à la clinique d'Ithaca où il finira ses jours, soumis régulièrement à des électrochocs. Il suit ainsi Cosmo Solomon.

Quant au dernier des émigrants, le peintre Max Aurach, il a dû quitter l'Allemagne enfant pour échapper à la déportation, alors que ses parents n'ont pas pu le suivre et ont été assassinés. Installé à Manchester, il lui est impossible de voyager, ce qu'il exprime ainsi : « Je n'ai plus ni la possibilité, ni la volonté, ni la permission de m'en aller<sup>35</sup>. » Il franchit une fois les frontières anglaises afin de se rendre à Colmar, Bâle et au lac de Genève. Alors qu'il atteint le sommet du Grammont, dont il avait fait l'ascension enfant en compagnie de son père, il est pris d'un malaise grave. Contrairement à Paul Bereyter, Max Aurach ne peut pas

---

lieux, investis symboliquement et socialement, seraient délaissés dans l'œuvre de Sebald au profit des non-lieux, lieux de passage, de voyage, de transit, qui n'offrent pas en principe de possibilité d'échange avec autrui. On pourrait objecter à cet emploi de la notion définie par Marc Augé que dans les récits sebaldiens, c'est précisément dans des « non-lieux » qu'ont lieu des rencontres décisives. Ils se voient en outre chargés d'une dimension symbolique forte. Dès lors, il conviendrait d'évaluer l'hypothèse selon laquelle des « non-lieux » de la société pourraient devenir des lieux d'une histoire singulière.

35 *Les Émigrants*, p. 199. « Ich kann und will und darf nicht mehr fort » (p. 251).



revenir sur les lieux de son enfance. Quant à la biographie de Jacques Austerlitz, elle est assez similaire à celle du peintre. Parti plus tôt que Max Aurach, Jacques Austerlitz a alors entièrement cessé de parler tchèque. Dans ces deux cas, les migrations sauvent la vie des personnages. Elles constituent ainsi le contrepoint de la déportation qui conduisait à la mort. Mais l'une comme l'autre relèvent d'un déplacement, comme le dit clairement l'expression anglaise « *displaced persons* », utilisée à propos des déportés. Un même processus historique les chasse de leur lieu.

Dans les deux derniers cas, l'émigration est liée à un changement de langue. Tandis que Max Aurach n'a plus parlé allemand depuis son arrivée en Angleterre, il est pourtant capable de lire les carnets de sa mère. Jacques Austerlitz, arrivé plus tôt, a en revanche oublié sa langue maternelle, le tchèque, ainsi que le français qu'il avait appris dès son plus jeune âge. Lors de leurs premières rencontres, en Belgique, le narrateur s'entretient avec lui en français, et il ne soupçonne pas que cette langue pourrait ne pas être sa langue maternelle, alors que, lorsque leurs conversations se poursuivent en anglais, il sent une certaine hésitation dans cette langue de la part d'Austerlitz. L'impression du narrateur reflète en vérité le rapport profond qu'entretient l'historien vis-à-vis des deux langues, bien qu'il ignore à cette époque la réalité de sa biographie. Le français, au même titre que le tchèque, a baigné ses premières années, tandis que l'anglais est venu les remplacer à la suite de la rupture traumatique de l'émigration. Le lien qui unit thématiquement le changement de langue et le changement de lieu se condense métaphoriquement dans les figures du rébus et du mot croisé. Le passage central d'*Austerlitz* au cours duquel le personnage éponyme prend conscience, dans une librairie, d'avoir fait partie d'un « *Kindertransport* », a lieu alors que la libraire, Penelope Peacefull, fait un mot croisé. Une définition lui résiste. Au moment même où elle la soumet à Austerlitz, la solution lui apparaît (*A*, 170-172/204-205). Le mot manquant représente l'épisode de la vie d'Austerlitz dont il avait renié l'existence. En entendant l'émission radiophonique, la question jusqu'alors contournée est posée, et la réponse est donnée quasi immédiatement. Énigmes linguistique et psychique sont ainsi mises en équivalence sous l'angle structurel, et non plus simplement reliées biographiquement. En comblant le vide laissé par la dernière définition, Penelope parachève son patient tissage entre trame et chaîne du mot croisé. De même, la vie d'Austerlitz prend consistance lorsqu'il lève le voile qui masquait son enfance.

Alors que le mot croisé est un lieu de résolution, un rébus insoluble figure l'utopie d'un passé à jamais révolu. Michael Hamburger, qui a émigré avec sa famille en Angleterre à l'âge de neuf ans en 1933 afin d'échapper aux persécutions nazies, relate son voyage à Berlin dans l'immédiat après-

guerre. Il se rend devant l'immeuble, préservé des bombardements, où il avait vécu :

[...] je me souviens que la rampe d'escalier en fonte, les moulures aux murs, l'endroit où le landau était toujours rangé, et les noms pour la plupart inchangés des habitants sur les boîtes aux lettres en fer-blanc, me sont apparus comme les éléments d'un rébus que je n'aurais qu'à résoudre correctement pour que les événements inouïs qui s'étaient produits depuis notre émigration n'aient pas eu lieu. [...] Il suffirait simplement d'un instant de très grande concentration, de l'assemblage syllabe par syllabe du mot clé caché dans l'énigme, et tout serait de nouveau comme auparavant.<sup>36</sup>.

274

Le rébus indéchiffrable serait une formule magique qui restituerait un passé intact, où tout et tous seraient à leur place. La grand-mère serait encore chez elle, et n'aurait pas dû « partir en voyage », selon l'expression employée sur la carte envoyée par la Croix-Rouge. Au lieu du déplacement forcé, le temps de l'enfance, immuable, aurait perduré. Les éléments du rébus combinent des objets et des noms dont la permanence n'a pratiquement pas été altérée. Dans cette quasi-identité réside la faille de la catastrophe, que les rêves de Michael Hamburger tentent de combler en réunissant dans une même pièce les amis anglais et la famille berlinoise, les vivants et les morts (*AS*, 215/215). Traducteur, il procède à une conversion des signes, sans toutefois parvenir à résoudre ce rébus qui ouvrirait l'accès à un *non-lieu*, véritable *utopie* comparable à celle que formule Austerlitz au terme de son discours sur le temps. Le récit lui-même, restitué en allemand, bascule parfois en anglais, de sorte que l'adéquation de façade entre la langue employée (l'allemand) et le lieu évoqué (Berlin) est brisée par l'irruption de la langue du pays d'émigration. Comme dans la vie de l'écrivain, une rupture a lieu. La manière dont ce déplacement est mis en scène dans l'écriture illustre les enjeux du travail que mène Sebald sur la langue allemande. Loin d'être une figure simplement thématique, le déplacement rend compte du lien qui unit poétiquement les versants linguistiques et biographiques du dépaysement et de l'exil.

<sup>36</sup> *Les Anneaux de Saturne* (je traduis). « [...] ich entsinne mich, daß das gußeiserne Treppengeländer, die Gipsgirlanden an den Wänden, der Platz, an dem immer der Kinderwagen gestanden hatte, und die größtenteils unveränderten Namen der Hausbewohner an den blechernen Briefkästen mir vorgekommen sind wie die Elemente eines Rebus, das ich nur richtig auflösen müßte, um die unerhörten, seit unserer Auswanderung geschehenen Ereignisse ungeschehen zu machen. [...] Es bedürfte bloß eines Augenblicks höchster Konzentration, der silbenweisen Zusammensetzung des in dem Rätsel verborgenen Schlüsselworts, und alles wäre wieder, wie es vordem gewesen war » (p. 212-213).

## W.G. Sebald, un écrivain aux frontières de sa langue

Le travail que Sebald met en œuvre dans la langue allemande est si singulier que les critiques ont eu recours à une expression comme « Sebald sound<sup>37</sup> » pour le qualifier. Ils ont ainsi rendu compte de la singularité d'un rythme de la phrase, mais également de la combinaison étonnante d'expressions anciennes et de régionalismes dans un allemand qui rappelle celui d'Adalbert Stifter. Pour autant, la prose de Sebald ne saurait se réduire à la restitution d'un mode d'expression beau mais révolu. C'est précisément le rappel de ces tonalités à la charnière du xx<sup>e</sup> et du xxi<sup>e</sup> siècle qui provoque un effet de déplacement saisissant.

L'auteur s'en est expliqué dans des entretiens qu'il a accordés dans la presse. Alors que Uwe Pralle l'interroge sur les conséquences de son émigration sur son maniement de l'allemand, Sebald lui répond en remontant aux origines de son rapport au haut allemand :

Je n'ai pas grandi au centre de l'Allemagne, à Kassel ou à Hanovre, mais dans une région périphérique où l'on parlait un dialecte presque aussi fort que le suisse allemand. Ce qui veut dire que le haut allemand était pour moi d'emblée une langue étrangère qu'il m'a fallu acquérir à la fin de mon enfance. Je me considérais donc comme un Béotien lorsque j'entrai à l'université, comme quelqu'un qui ne sait pas exactement parler ou écrire allemand comme il faut. Et à peine avais-je commencé à l'apprendre véritablement que je me retrouvai en territoire francophone ou anglophone. C'est probablement pour cela que l'allemand que j'emploie quand j'écris semble presque être une langue artificielle, ce que de nombreux critiques ont relevé et ont tenté de saisir par des expressions assez singulières, comme « facture ancienne<sup>38</sup> ».

L'émigration a joué un rôle certain, mais Sebald a toujours manié le « hochdeutsch » comme une langue étrangère, en quelque sorte, ce qui suppose une plus grande conscience des phénomènes linguistiques. La littérature, qui procède de l'élaboration esthétique de la langue, se départit de l'emploi courant, non réfléchi, et cette mise à distance de l'usage est, dans le cas de Sebald, donnée par la chronologie selon laquelle il a appris différents idiomes. Le haut allemand n'est pas venu se substituer au dialecte qui est sa véritable langue maternelle,

37 L'expression apparaît dans la recension d'*Austerlitz* par Michael Rutschky parue le 30 mars 2001 dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

38 Uwe Pralle, « Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen », art. cit. (je traduis).

d'une part parce qu'il a été très rapidement conduit à pratiquer parallèlement des langues étrangères, et de l'autre parce qu'il n'a jamais renoncé à son dialecte de l'Allgäu, comme en témoigne sa sœur dans l'entretien qu'elle a accordé à Ruth Vogel-Klein<sup>39</sup>. Dans les enregistrements audio, il est frappant d'entendre à quel point l'auteur avait conservé l'accent de sa région d'origine, ainsi qu'un vocabulaire particulier. Conscient de ce fait, il déclare : « Mon vocabulaire [...] paraît parfois un peu singulier et régional. Cela a certainement à voir avec le fait que j'ai quitté ce pays pendant mes années de jeunesse et que j'ai emporté avec moi mon vocabulaire de l'époque ». De prime abord, la réponse peut sembler plausible, bien que la fonction de professeur de littérature qu'exerçait Sebald incite à un certain scepticisme : n'aurait-il pas été à même de substituer à ces régionalismes les termes plus répandus en terre germanophone ? La suite de l'entretien vient confirmer la pertinence d'une certaine réserve à l'égard des allégations de l'écrivain. Il explique la patine ancienne de son écriture de la manière suivante : « Dans ma tête, j'ai bien plus de 51 ans<sup>40</sup>. » Autant il paraît convaincant de rapporter un vocabulaire régional aux origines de l'auteur et à sa biographie, autant il est bien plus difficile de souscrire naïvement à l'idée selon laquelle sa langue aurait des traits du XIX<sup>e</sup> siècle parce qu'il se sentirait plus âgé qu'il ne l'était en réalité. En effet, même si ce sentiment est réel, il n'explique en aucun cas comment l'auteur produirait cette écriture ancienne *naturellement*. Elle est nécessairement le fruit d'un travail, d'un apprentissage, de la fréquentation régulière des auteurs de cette époque. Bien que Sebald se sente chargé du poids des ans, il n'en a pas moins grandi dans l'immédiat après-guerre. L'impression d'être plus âgé peut expliquer le choix de ce ton, non sa production « spontanée ». Dès lors, il est légitime d'examiner avec une plus grande circonspection l'idée d'un lien de cause à effet qui unirait les origines de l'auteur et les accents dialectaux qui percent dans ses textes. En recourant à ces particularités, Sebald inscrit *délibérément* dans son écriture régionalismes et archaïsmes.

Parmi les auteurs auxquels Sebald se réfère explicitement dans ses œuvres, un grand nombre occupe une situation marginale par rapport à la langue dans laquelle ils ont écrit. Certains d'entre eux ont apporté leur pierre à l'édifice littéraire d'une langue qui leur était étrangère. Ainsi Casanova a-t-il écrit ses *Mémoires* en français, alors que sa langue maternelle était l'italien, de sorte que ce

39 Gertrud Aebischer-Sebald interrogée par Ruth Vogel-Klein, « Ein Fleckerlteppich », art. cit., p. 219, où il est dit que la sœur et le frère mêlaient dans leurs conversations l'allemand, l'anglais, le français et le dialecte de l'Allgäu.

40 Sven Boedecker, « Mit der Schnauze am Boden », art. cit., p. 40 (je traduis).

texte porte la trace d'italianismes. Conrad, l'un des grands noms de la littérature anglophone, était Polonais, et il avait pratiqué le français bien avant l'anglais. Or il choisit à l'âge adulte de composer son œuvre dans cette langue d'adoption. Nabokov, autre figure majeure de la littérature anglophone, a commencé par écrire dans sa langue maternelle, le russe. En dépit de sa nationalité, Sebald entretient pourtant vis-à-vis du haut allemand une relation non immédiate. Loin d'être isolée dans la littérature germanique, sa situation est comparable à celle de Robert Walser ou Franz Kafka. Ces deux derniers comptent eux aussi au nombre des auteurs de prédilection de Sebald, comme en témoignent les essais qu'il leur a consacrés<sup>41</sup>, ainsi que le soin avec lequel il inscrit leur présence dans ses œuvres narratives. À l'exception d'une pièce de théâtre, *Der Teich*, écrite en dialecte bernois, l'écrivain suisse Robert Walser a toujours publié en haut allemand. Son écriture est marquée par une apesanteur grâce à laquelle le récit déploie sur une surface lisse les épisodes qu'il relate. Que ce soit en reprenant sous la forme de dramolets iconoclastes des contes populaires comme *Blanche-neige*, *Cendrillon* ou *La Belle au bois dormant*, dans ses romans (*L'institut Benjamenta*, *L'Homme à tout faire*, *Les Enfants Tanner*) ou encore ses textes brefs (nouvelles publiées séparément dans des revues ou recueils), il définit une aspiration à la nullité, une ambition du minuscule qui va au rebours des genres majeurs de la littérature, et culmine dans les microgrammes, ces textes écrits avec une écriture si petite qu'on a longtemps cru ne jamais parvenir à les déchiffrer. Au lieu de chercher à atteindre les sommets de la littérature dominante, Walser creuse de l'intérieur la langue de la majorité germanophone, et l'ouvre aux espaces infinis du minuscule. Une telle reconfiguration de la langue allemande propose, précisément en raison de son renoncement à toute affirmation massive, une radicale subversion de l'ordre établi. Pour sa part, Sebald n'a pas la même ambition du minuscule, comme en témoigne l'ampleur des questions qu'il traite ainsi que l'érudition qu'il instille dans ses textes. Néanmoins, sa critique de la folie des grandeurs dont a témoigné par ses constructions le capitalisme du xx<sup>e</sup> siècle, ou encore l'attention qu'il accorde à Alec Garrard, qui consacre son existence à la construction d'un modèle réduit du temple de Jérusalem, rendent légitime un rapprochement de son esthétique avec celle de la miniature<sup>42</sup>.

41 Voir « Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloß* » (*Die Beschreibung des Unglücks*), « Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas *Schloß* » (*Unheimliche Heimat*), « Le promeneur solitaire » (*Séjours à la campagne*).

42 Voir Ben Hutchinson, « Die Leichtigkeit der Schwermut », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, n° 50, 2006, p. 457-477, en particulier p. 468-471, tout en relevant la différence de fond entre l'apesanteur walserienne et les moments d'élévation, ponctuels, qu'évoque Sebald.

Le cas de Kafka, germanophone pragoïse juif, relève à l'évidence de la minorité sociale. Or si de telles données aident à comprendre le lieu depuis lequel il s'inscrit dans la langue allemande, elles ne suffisent pas à expliquer la naissance de son écriture et de ses singularités. Combien d'écrivains issus de minorités n'ont-ils pas produit la moins inventive des littératures, afin précisément de faire la preuve de leur intégration dans le discours dominant ? À l'inverse de cette tendance, Kafka définit une pratique de la littérature qui est traversée par des « lignes de fuite », pour reprendre les termes de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Sebald possédait la traduction allemande de *Kafka. Pour une littérature mineure*<sup>43</sup>, et de nombreux passages en sont soulignés. Ses annotations ainsi que l'essai qu'il consacre en 1982 à l'œuvre poétique d'Ernst Herbeck témoignent de l'importance qu'il a accordée à l'idée d'une littérature mineure, sans aucun rapport avec une littérature des minorités. Dans l'essai de 1982, il montre combien la poésie de l'auteur schizophrène correspond au concept élaboré par Deleuze et Guattari au sujet de Kafka, dans la mesure où « elle est écrite contre la culture, et non pour elle ; sa pauvreté matérielle est le signe d'un déficit, mais aussi celui d'une indépendance<sup>44</sup> ».

Deleuze et Guattari voient dans l'écriture de Kafka un langage traversé par des mouvements à visée asymptotique qu'ils qualifient de « lignes de fuite », « devenir-animal », « devenir-machine » ou « processus de déterritorialisation ». Le devenir-animal de l'homme dans les récits de Kafka ne doit pas être compris comme une transformation aboutie, mais comme un processus mimétique, que les auteurs comparent en cela à la ressemblance d'une variété d'orchidée avec une guêpe. Les insectes s'y méprennent et s'en approchent comme d'un semblable, mais la fleur n'est pas pour autant devenue guêpe. Cette caractérisation de l'écriture de Kafka met en évidence un *mouvement* qui l'anime en profondeur. Contre l'inhumanité, la « subhumanité », animale (insecte, chien, singe), ouvre un nouvel horizon<sup>45</sup>, et c'est la direction que la fuite peut prendre. Fuir, ce n'est donc pas partir au loin, tenter d'échapper au territoire inhumain, mais trouver une cachette, une tanière où se tapir, en gagnant en intensité. Au lieu de chercher *une* porte de sortie, il convient d'élaborer un réseau souterrain, un rhizome, en continuelle reconfiguration, partant toujours à même de tracer de nouvelles lignes de fuite, et de s'échapper. C'est en cela que consiste le processus de *déterritorialisation*.

43 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit. Sebald possédait la traduction allemande *Kafka. Für eine kleine Literatur* (trad. B. Kroeber), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976.

44 « Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 139 (je traduis). « Die 'kleine Literatur' ist gegen die Kultur geschrieben, nicht für sie; ihre materielle Armut ist ein Zeichen des Defizits, aber auch einer der Independenz. »

45 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 23. Page 19 de la traduction allemande, Sebald souligne « Unmenschlichkeit » (qui traduit « inhumanité ») et « Nichtmenschlichkeit » (qui traduit « subhumanité »).

Un tel traitement de l'écriture crée un espace minoritaire, autant sur le plan symbolique que dans le maniement de la langue. Deleuze et Guattari appuient leurs développements sur le rapport que Kafka entretenait à l'égard de l'allemand. En reprenant la distinction qu'Henri Goubar établit entre langue vernaculaire, langue véhiculaire, langue référentielle et langue mythique, ils montrent sa pertinence dans le cas de Kafka, qui pratiquait le tchèque, avait recours à l'allemand comme langue véhiculaire et culturelle, avait appris l'hébreu plus tardivement et lisait le français, l'italien et certainement l'anglais<sup>46</sup>. Afin de clarifier le concept de « littérature mineure », ils l'opposent à la littérature produite par une minorité qui a recours à la langue de domination. Tandis que cette dernière reterritorialise la langue, la littérature mineure est affectée d'un coefficient de déterritorialisation élevé. Sebald souligne d'ailleurs les expressions « deterritorialiserte Sprache » et « Bewegung der Sprache zu ihren Extremen »<sup>47</sup>. L'originalité et la pertinence du concept résident ainsi dans une lecture *dynamique* du travail imprimé au langage par cette écriture. À de nombreuses reprises, Sebald note l'expression « démontage », ainsi que tout ce qui a trait à l'idée d'un langage lui-même déplacé. Le plurilinguisme objectif et quotidien de Kafka n'autorise pas en soi à justifier le terme de « littérature mineure » ; sa raison véritable réside dans le plurilinguisme interne à sa pratique de la langue allemande. Il intensifie les points minoritaires de la langue, si bien que la subversion à laquelle son écriture aboutit ne relève pas d'une critique de la société, mais du prolongement de mouvements déjà à l'œuvre<sup>48</sup>.

Dès lors, le procédé selon lequel s'élabore cette écriture ne saurait relever du paradigme de l'invention ou de la création. La langue puise dans ce qui se tient à sa disposition et procède à des intensifications, à des mises en mouvement. Cet « antilyrisme », cet « antiesthétisme » est pointé par cette formule : « [...] "Empoigner le monde" au lieu d'en extraire des impressions, travailler dans les objets, les personnes et les événements, à même le réel, et non dans les impressions. Tuer la métaphore<sup>49</sup>. » La manière de Kafka, telle que la définissent Deleuze et Guattari, rappelle très précisément le mode opératoire du bricoleur

46 Le passage est souligné par Sebald, *ibid.*, p. 36. Il se trouve dans la version originale p. 46.

47 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, op. cit., p. 25 et 33 (voir dans l'original p. 30 : « l'allemand de Prague est une langue déterritorialisée » et p. 41 : « mouvement de la langue vers ses extrêmes »).

48 *Ibid.*, p. 67 : « wl der Vorstellung ist ; sie besteht vielmehr darin, eine in der Gesellschaft bereits vorhandene Bewegung in die Zukunft zu verlängern und zu beschleunigen » (le passage est souligné par Sebald). « Cette méthode de démontage actif ne passe pas par la critique, qui appartient encore à la représentation. Elle consiste plutôt à prolonger, à accélérer tout un mouvement qui traverse déjà le champ social [...] » (p. 88).

49 *Ibid.*, p. 127. Le passage est souligné en marge par Sebald, p. 96 de la traduction.

lévi-straussien<sup>50</sup>. Dans les deux cas, il s'agit de prendre la matière à pleines mains, de la travailler au corps, et non de projeter une idée sous laquelle subsumer langage et motifs. Par conséquent, le soulignement de ce passage par Sebald est en parfaite cohérence avec son esthétique poétique, ainsi qu'avec l'éthique qui la sous-tend. Comme Lévi-Strauss, Deleuze et Guattari démontrent comment ces poétiques tendent vers le minuscule, et rejettent toute instance unitaire du pouvoir. La pensée de Deleuze et Guattari comporte une dimension axiologique plus affirmée, soulignée par Sebald : « Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'État, langue officielle [...] Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur<sup>51</sup>. » Ce sont ainsi les buts que s'assigne la littérature qui se voient radicalement réorientés. Il ne s'agit pas de renverser la tendance dominante, comme ont voulu le faire toutes les révolutions esthétiques, mais de la miner de l'intérieur : « Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr toute littérature de maîtres<sup>52</sup>. » Le devenir-minuscule, l'aspiration à l'état de servitude que Deleuze et Guattari relèvent dans l'attention extrême que Kafka, comme Proust, à sa manière, accorde aux domestiques, apparaissent également dans l'œuvre de Robert Walser. Un zéro (« Eine Null »), voici comment se définit l'un de ses personnages, Jakob von Gunten. Sa Cendrillon ne veut pas quitter sa place de subalterne pour suivre le Prince, et l'agilité allègre de sa parole l'incite à poursuivre ses tâches quotidiennes. Robert Walser, le Suisse, ou Franz Kafka, le Juif de Prague, font advenir une littérature mineure dans la langue allemande. Toutefois, du moment où ce n'est pas l'*identité*, mais le *devenir* minoritaire qui fonde cette pratique, un Allemand peut tout autant produire une littérature mineure. La question prend alors une nouvelle tournure : comment devenir minoritaire dans sa propre langue.

Elle est posée avec une certaine provocation par Gilles Deleuze et Félix Guattari, et on ne saurait s'étonner de ce que Sebald ait fortement souligné ce passage, qu'il a placé entre crochets : « Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde

50 Notons à ce sujet que Sebald emploie le concept de littérature mineure dans l'essai qu'il consacre en 1982 à Ernst Herbeck, immédiatement à la suite de ses développements sur la pertinence du concept lévi-straussien de « bricolage » pour la compréhension de cette œuvre poétique (*Die Beschreibung des Unglücks*, p. 138-139).

51 *Ibid.*, p. 50. L'ensemble de la phrase est souligné par Sebald, p. 38-39 de la traduction.

52 *Ibid.*, p. 48. Le passage est souligné en marge par Sebald, p. 37 de la traduction.



à soi, son désert à soi<sup>53</sup>. » Sebald est minoritaire dans la langue allemande, à double titre. Sa langue maternelle est le dialecte pratiqué dans l'Allgäu ; il a vécu depuis la fin des années soixante en pays non germanophone. L'*ex-centricité* de l'auteur, tapie derrière son identité officielle d'Allemand, est parfois citée au titre d'argument pour expliquer les singularités de son écriture. Pourtant, cet universitaire, professeur de littérature de surcroît, a rédigé au début de sa carrière des articles qui ne présentent aucune des particularités stylistiques manifestes dans sa prose narrative. Confirmation de l'argumentaire de Deleuze et Guattari, Sebald *élabore* une langue pétrie de « bizarreries ». Par-delà une qualification générale comme celle de « Sebald sound », un examen précis de la prose doit montrer si cette écriture relève bien de la littérature mineure, en procédant à la déterritorialisation et à la mise en branle de la langue établie.

### Une langue en déplacement

Une littérature mineure ne saurait présenter une écriture statique, un reflet de la langue d'une époque. Aussi convient-il de démontrer que l'écriture de Sebald n'est pas la résurgence d'une littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien au contraire, elle creuse l'allemand de la fin du XX<sup>e</sup> siècle en ranimant des traits aux consonances surprenantes. Le travail qu'elle opère provoque une réelle surprise, ce dont témoigne l'article de Matthias Zucchi<sup>54</sup> sur le style de Sebald. Dans une approche linguistique, il étudie diverses particularités de cette écriture, en les regroupant autour des notions suivantes : néologismes, entorses orthographiques, formes désuètes, idiosyncrasies grammatico-syntaxiques, idiosyncrasies sémantiques, formes typiques de l'Allemagne du Sud et austriacismes. La juxtaposition de ces catégories laisse à penser que cet auteur renouvelle la langue allemande tout en préservant des poches régionales et anciennes. Or la partie consacrée aux néologismes recense des termes qui sont pourtant tous, à une exception près, attestés dans le grand dictionnaire Duden, ou à défaut dans le dictionnaire Grimm<sup>55</sup>. Les formes sont certes peu usuelles, anciennes ou régionales, mais elles

53 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., introduction, p. 33 (p. 27 de la traduction allemande).

54 Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », *Sinn und Form*, nov.-déc. 2004, p. 841-850. On peut regretter que les exemples donnés dans l'article ne soient jamais accompagnés de leur référence bibliographique, ce qui rend la discussion du travail notoirement plus ardue.

55 *Ibid.*, p. 841. Les exemples donnés sont les suivants ; ils sont suivis du nom du dictionnaire et du volume où ils sont en réalité attestés, ainsi que de la caractérisation de niveau de langue : « stetsfort » (Duden 8, suisse, vieilli), « seitlang » (Grimm 16), « hinterhalb » (Grimm 10, souabe), « Abschilderung » (Duden 1), « Unzugehörigkeit » (Grimm 24), « Zerdehnen » (Duden 10), « neidselig » (Grimm 13), « zusammenrichten » (Grimm 32, autrichien). Seul « Zerdehntheit » est absent de ces dictionnaires.

ne ressortissent pas à la catégorie du néologisme. Comment comprendre dès lors qu'un linguiste ait pu se laisser duper de la sorte ? Sebald a recours à des termes si peu usités qu'un spécialiste les tient pour des inventions de son cru. Une telle méprise témoigne de l'originalité profonde de l'écriture sebalienne : bien qu'elle n'ait pas recours au néologisme et se contente de puiser dans la réserve des mots et expressions déjà entendus dans la langue allemande, elle parvient à donner l'impression de la nouveauté. En réussissant à renouveler la langue par l'ancien, cette écriture subvertit l'usage de l'allemand.

L'écrivain a lui-même résumé avec une grande clarté le point de rupture entre un ton nostalgique du passé, antiquisant, recherché, et son écriture.

Ces adjectifs seraient peut-être de mise si les structures internes du texte étaient elles aussi intactes. Oui, ma prose est inaltérée, oui, je tente de trouver le mot juste d'un point de vue sémantique, de construire un rythme juste. Mais cela ne veut pas dire pour autant que c'est vieux jeu. Ce serait vieux jeu si la structure interne était elle aussi intacte, s'il n'y avait pas tous ces regards en coin, tous ces effets de rupture<sup>56</sup>.

282

Les effets de rupture dans la structure sont patents, ainsi que les questions de perspective, qui sont au cœur même de la narration sebalienne, aux prises avec la parole d'autrui. Sous des dehors quasiment précieux, cette écriture se livre à un minutieux travail de mise en question du discours. Le recours à des expressions régionales ou anciennes, tout comme le maniement de la syntaxe, relèvent du déplacement des usages coutumiers.

Du point de vue sémantique, *régionalismes* et *archaïsmes* forment les pendants exacts des catégories spatiales et temporelles du déplacement. Dans le premier cas, un terme ou une locution viennent rappeler à l'oreille du lecteur un emplacement singulier de la langue. Par contraste avec le registre standard, ils soulignent que la langue n'est pas une donnée uniforme, mais qu'elle subit des inflexions en fonction de l'origine du locuteur. Rapportée à une région, elle est dans le même temps placée dans une continuité historique. En raison de cette corrélation, les expressions régionales paraissent souvent également archaïques, comme en témoigne la présence simultanée des qualificatifs « régional » et « vieilli » dans la définition de certaines d'entre elles<sup>57</sup>. Dans de nombreux cas,

56 Frank Dietschreit, « Horter des Weggeworfenen », *Der Tagesspiegel*, 16 février 1996, p. 21 (je traduis).

57 Matthias Zucchi donne entre autres exemples de régionalismes : « Nachtessen », « nachtmahlen », « Eichkatzen », « Krankenstube », et cite les austriacismes suivants : « Ferialmonat », « Ferialgeschichte », « Billett », « Spital », « Matura », « Kassa », « Küchensessel », « Taxichauffeur », « Sandler », « Schuttanger », « Trafikantin »,

ces tournures sont employées lorsque le narrateur se trouve en Autriche ou en Allemagne du Sud, comme dans les deuxième et quatrième récits de *Vertiges*. La langue adopte la couleur du pays dont elle parle ; le sujet transparait dans la texture de l'écriture. Un tel souci du ton oblige le travail de traduction à une grande finesse de détail, ce dont témoigne le traducteur français Patrick Charbonneau. À partir de quelques exemples, il retrace les étapes du dialogue mené avec l'auteur afin de parvenir à une traduction satisfaisante aussi bien du point de vue du sens que de la couleur. « Die Glufe », mot dialectal qui désigne une épingle de nourrice, est ainsi rendu par « une imperdable »<sup>58</sup>. On mesure alors l'écart entre le dialecte et le haut allemand.

Alors que l'orthographe que Sebald adopte est en règle générale conforme aux usages, le texte imite ponctuellement les normes passées. Particulièrement remarquable dans le poème *D'après nature*, ce phénomène apparaît également dans *Les Anneaux de Saturne*, dans la dernière partie du texte, alors que le récit traite des premières tentatives d'implantation de la sériciculture en Allemagne à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (*AS*, 333-339/338-342). L'ensemble du texte ne se conforme pas aux usages anciens ; seuls des termes isolés ou des segments de phrase rappellent l'époque à laquelle les traités évoqués ont été conçus (*AS*, 336-337/339 – le phénomène n'est perceptible que dans la version allemande). S'il est probable que certaines tournures soient tirées des traités de l'époque, il est frappant de voir que les sources ne sont pas mentionnées. Elles sont intégrées dans une phrase dont l'énonciation est contemporaine de la rédaction du récit, comme en témoigne la référence à la localisation actuelle des actes dans la bibliothèque nationale de Munich. C'est par ce contraste que l'écriture est proprement *déplacée*. Le changement orthographique conduirait à une juxtaposition statique si les passages dans l'ancienne graphie étaient strictement distingués du reste du texte. Or ici, les variations ne sont ni prévisibles, ni localisées, et la réunion du temps de l'énonciation et du passé évoqué trace, par la graphie, la fluctuation des temps dans l'écriture. Dans ce passage, le vocabulaire employé est ancien, et les termes d'origine française sont nombreux. Ils témoignent de la langue administrative allemande de l'époque, riche d'emprunts. Ainsi le déplacement spatial est-il ici tout autant temporel, de sorte que la frontière entre ces deux catégories s'estompe.

« einnachten », « heurig », ainsi que l'emploi de « sein » au lieu de « haben », dans les tournures « ich bin [...] auf einer Bank [...] gesessen » ou « es hat fünf Grad ». Voir « Linguistische Bemerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 847-848.

58 Patrick Charbonneau, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », art. cit., p. 200.

Le cas des mots empruntés aux langues étrangères se rapproche dans sa fonction du recours aux régionalismes. Ils sont *acclimatés* à l'allemand. Dans le premier ouvrage narratif, *Vertiges*, de nombreuses désignations topographiques sont indiquées dans la langue d'origine, l'italien, alors qu'elles pourraient tout à fait être transcrites en allemand. Zucchi note ainsi<sup>59</sup>, entre autres exemples, le cas du crématorium communal décrit par l'expression « Inceneritore Comunale » (V, 60/70). Tout comme les titres en italien des deuxième et quatrième récits de ce livre, ce choix contribue au dépaysement de l'écriture, puisque cette dernière renonce à ses propres mots et reprend les désignations originales. En revanche, d'autres termes étrangers sont également repris, mais sous une forme légèrement germanisée, contrairement aux toponymes ou aux phrases en langues étrangères, notamment lorsque le récit évoque les pays où ces langues sont pratiquées, ou des milieux où elles étaient d'usage. C'est le cas du français dans l'enfance pragoise de Jacques Austerlitz<sup>60</sup> ou dans la description de Deauville dans *Les Émigrants*<sup>61</sup>. De manière comparable, Sebald a recours à de nombreux termes italiens et français dans le premier récit de *Vertiges*, qui est consacré au séjour italien d'un auteur français, Henri Beyle, ou Stendhal. Le terme « Gravure » vient remplacer « Kupferstich » (V, 12/11), « Actrice » se substitue à « Schauspielerin » (V, 14/13). Par ces deux exemples, choisis parmi tant d'autres, le travail d'acclimatation de la langue à son propos est flagrant. Ces termes ne sont pas mis en italique, et de surcroît, ils subissent une transformation orthographique qui les adapte à la langue allemande : ils portent une majuscule initiale. Dès lors, ils sont en tout point comparables aux nombreux mots étrangers effectivement passés dans la langue allemande, comme « Garderobe ». Ce type de recours à des mots étrangers procède à une reconfiguration de la langue allemande autour de mots qu'elle ne connaît pas. Contrairement au cas de la *teas-maid*, l'emploi d'un terme étranger n'est pas justifié par l'absence d'un terme correspondant à la réalité désignée en allemand, de manière que la langue est renvoyée à son point d'ancrage géographique et linguistique. Grâce à l'acclimatation de ces termes, l'immédiateté de l'allemand est une fois de plus remise en question, non plus de l'intérieur comme avec le dialecte, mais par une ouverture aux autres langues. Dans une même phrase, le lecteur est placé face à un lexique allemand enrichi d'emprunts étrangers.

59 Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 848.

60 Ainsi le chauffeur du bus qui ramène Jacques Austerlitz de Theresienstadt à Prague est-il désigné du terme « Chauffeur » au lieu de « Busfahrer » dans *Austerlitz*, p. 238 (la traduction rend le terme par « conducteur », p. 286).

61 Voir Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 849-850.

À l'inverse des termes étrangers germanisés dans leur forme, certaines expressions allemandes sont démarquées de tournures anglaises, françaises ou italiennes. Leur sonorité est étrange à l'oreille allemande, si la version originale n'est pas connue. Un des exemples les plus surprenants figure dans *Les Anneaux de Saturne*, où le narrateur emploie l'expression « océan allemand » afin de désigner la mer du Nord (*AS*, 71/69 et 99/97 notamment)<sup>62</sup>. Sous l'angle d'une explication immanente à l'œuvre même, ce choix se comprend par la référence, quelques pages plus loin dans le chapitre III, à un opuscule sur la pêche du hareng diffusé par la propagande nazie à l'intention des instituteurs, par l'évocation des batailles navales au chapitre IV ainsi que par la description, au chapitre VIII, des hôtels côtiers de luxe fréquentés avant la Première Guerre mondiale par les Hohenzollern. L'expression « océan allemand » peut ainsi être considérée comme une anticipation de l'explication finale, et à ce titre, elle contribue à tisser l'un des réseaux qui portent le texte. Mais son fondement est ailleurs, puisqu'elle est la traduction littérale de l'expression anglaise « german ocean », qui était employée, aux côtés de « germanic sea », afin de désigner cette mer qu'on nomme actuellement « North Sea » en anglais. L'original figure discrètement dans le texte, à l'occasion de l'évocation d'un des lieux de cure situés sur la côte, le *German Ocean Mansions* (*AS*, 269/269). Le lecteur germanophone, passablement déconcerté par cette dénomination toponymique, subit un décentrement par rapport à son usage de l'allemand. La mer du Nord devient propriété germanique, en vertu d'un détour par l'anglais. Le changement de langue soulève la question de l'appropriation territoriale, en renversant la perspective linguistique sur un territoire géographique. En transcrivant des expressions étrangères en allemand, Sebald crée un effet d'étrangeté sans recourir au néologisme.

Un dernier cas de figure est relevé par Gabriella Rovagnati dans l'article qu'elle consacre à la vision sebalienne de Venise. Elle note que l'auteur emploie parfois des expressions italiennes alors que l'original est allemand, ou qu'à l'inverse il traduit en allemand des expressions italiennes qui sont d'ordinaire employées

62 Matthias Zucchi donne d'autres exemples en apparence comparables, tirés selon lui de l'italien. Il note ainsi comment « Morgenkollation », inspiré de « prima colazione », vient remplacer « Frühstück » (« petit-déjeuner »). « Onduliert » (de l'italien « ondolato »), au lieu de « gewellt », décrit la chevelure d'une dame. « Avisieren », inspiré de « avisare », remplace « hinweisen » (« Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 849). Mais ces termes, bien qu'ils ne soient pas fréquents, sont tous attestés dans le dictionnaire Duden. Le premier est d'usage régional au sens d'en-cas, le deuxième est vieilli, et le troisième mentionné sans indication spécifique de registre. En revanche, il est tout à fait légitime d'interpréter la préférence accordée à ces termes plutôt qu'à leurs équivalents plus « germaniques » en raison du contexte italien. Le choix des expressions d'origine latine contribue effectivement à faire éprouver l'expérience de l'étranger.

en italien par les germanophones. C'est ainsi que Louis II de Bavière devient « il re Lodovico » alors que le film du réalisateur italien Visconti reprend son nom allemand, *Ludwig*. Réciproquement, le Grand Canal de Venise, connu des lecteurs de Goethe déjà sous sa dénomination italienne « Canal Grande », devient « der Große Kanal »<sup>63</sup>. À ce sujet, Gabriella Rovagnati évoque un certain maniérisme, renforcé par le fait que les phrases italiennes n'ont pas toujours une sonorité authentique aux oreilles italiennes. Si cet article reconnaît que l'intention première est certainement d'accentuer l'effet de distanciation, il souligne toutefois l'étrangeté de sa réalisation. Mais plutôt que d'y lire un échec, ou une limite, du travail d'écriture, il convient de se demander si ces maladroites, présentes également dans les phrases françaises des ouvrages, ne participent pas d'un mouvement général de mise à distance du langage, de rupture avec l'immédiateté de la parole, qui se retrouverait alors aussi bien dans le maniement de la langue allemande elle-même.

286

Si l'ensemble des idiosyncrasies sémantiques évoquées convoque des réalités spatiales et temporelles peu communes dans une langue standardisée, elles interviennent toutefois toujours en conformité avec les usages grammaticaux de la langue. Les variantes orthographiques reprennent des états anciens, ou rappellent des langues étrangères, mais elles demeurent attestées dans certains états de la langue allemande ou dans d'autres langues. En revanche, comme le note justement Matthias Zucchi, Sebald emploie parfois des termes au rebours de leur usage. L'exemple le plus frappant réside dans l'emploi de « anscheinend » pour « scheinbar », alors que l'usage des deux termes est strictement délimité<sup>64</sup>. En outre, certains termes changent de classe grammaticale. Zucchi cite le cas de « drüber » employé comme épithète, ainsi que de « vor » comme conjonction de subordination, et non comme préposition<sup>65</sup>. Tous ces exemples relèvent de la *mutation*. Un terme attesté voit son usage étonnamment requalifié. Sebald crée ainsi à l'intérieur de l'allemand de nouvelles potentialités qui s'expriment aux côtés d'une langue aux accents anciens, d'un registre souvent soutenu. Une cohabitation de ce type interdit d'assimiler cette écriture à celle du XIX<sup>e</sup> siècle : le ton est en permanence mis à l'épreuve de la rupture, de la nouveauté, de la surprise.

La syntaxe n'est pas moins affectée par de tels déplacements que l'usage sémantique. Si l'on considère la phrase dans son déploiement linéaire, on peut

63 Gabriella Rovagnati, « Das unrettbare Venedig des W.G. Sebald », dans Marcel Atze et Franz Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, p. 143-156, réf. p. 146.

64 Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 847.

65 *Ibid.*, p. 845-846.

considérer que la syntaxe prescrit la place des éléments dans un espace donné. Leur configuration, si elle fait preuve d'une certaine souplesse, est néanmoins normée. Les altérations de l'ordre syntaxique habituel que présente l'écriture de Sebald doivent être lues comme autant de déplacements, spatiaux ou temporels, selon qu'on envisage la phrase d'un point de vue synchronique, comme une entité qui occupe une place sur une page, ou diachronique, auquel cas le temps de la lecture subit des anticipations ou des effets de retardement.

Si les phrases de Sebald sont souvent d'une longueur indéniable, il ne s'agit pas là d'un modèle unique, dans la mesure où certains passages sont au contraire composés d'une série de phrases courtes, voire nominales, qui forment un contraste frappant avec le ton général des œuvres<sup>66</sup>. Les particularités de la syntaxe sebaldivienne se manifestent toutefois dans les phrases longues. L'étude du discours rapporté a montré l'extrême sophistication des enchâssements des voix qui parviennent à troubler l'orientation du lecteur au milieu des différents locuteurs. Sous l'angle de la syntaxe, ce choix stylistique se traduit par un emploi atypique des propositions incisives. Lorsqu'elles sont placées tardivement, un flou énonciatif s'installe. Mais par-delà ces emplois, somme toute conformes, présents dès les premiers textes, *Austerlitz* est ponctué, en raison de la complexité de l'emboîtement narratif, par ces propositions qui scandent le texte et contribuent à la singularité de sa cadence, à la manière d'une ritournelle. Le même rythme est créé dans la prose de Thomas Bernhard, bien connue de Sebald. Alors que les tons et les visées de ces textes ne sont en rien comparables, l'écriture sebaldivienne revêt l'habit bernhardien et lui donne un nouveau tour. Dans ce cas, la particularité stylistique dans l'usage de la syntaxe réside dans l'accentuation d'une des possibilités offertes par la langue allemande.

Outre cet effet mimétique par lequel une écriture suit la trace qu'une autre a imprimée, l'espace de la phrase est lui-même reconfiguré, par-delà les usages orthonymiques. Alors que les pronoms sont généralement placés tôt dans la suite des groupes, Sebald n'hésite pas à les intercaler plus loin dans la phrase et à provoquer ainsi un effet de surprise<sup>67</sup>. Par rapport à l'usage régulier, la place du pronom contribue à réagencer la structure de la phrase. Déplacés, ses éléments prennent un relief singulier. Le procédé est fréquemment réemployé,

<sup>66</sup> Voir par exemple *Vertiges*, p. 41-42 (p. 47).

<sup>67</sup> Parmi les exemples que donne M. Zucchi, dans « Linguistische Anmerkungen », art. cit., p. 845, celui qui figure dans le deuxième récit des *Émigrants* p. 89 est typique : « Ich machte Paul damals das Angebot, sagte Mme. Landau, daß ich den gesamten Pestalozzi ihm vorlesen würde [...] ». [« Je proposai alors [à Paul], dit Mme Landau, de lui lire tout Pestalozzi [...] » (p. 74 ; le français ne rend pas compte de la distorsion)]. La phrase n'est pas attribuée au narrateur, mais à son interlocutrice. Elle contribue à créer une variation de ton entre les divers locuteurs mis en scène dans les récits.

si bien qu'il contribue fortement à l'élaboration du rythme singulier de la prose sebalienne<sup>68</sup>. Toutefois, la tournure inhabituelle qui consiste à placer le pronom après le groupe nominal n'est pas sans précédent dans la littérature allemande. Dans les écrits de Benjamin, cet ordre syntaxique est fréquent<sup>69</sup>. En procédant à cet agencement des groupes dans la phrase, Sebald ne crée donc pas à proprement parler une nouveauté syntaxique. En revanche, l'alternance de ce schéma avec des passages où l'ordre canonique est respecté suscite un effet de contraste. Lorsqu'il suit le modèle benjaminien, Sebald s'acclimate à l'expression de cet auteur et instille dans son œuvre une part de cet autre univers.

288

Outre la place des pronoms, celle des groupes verbaux est loin de toujours suivre la norme. Les participes II notamment occupent parfois eux aussi une place qui ne leur revient pas de droit. Alors qu'ils devraient clore la proposition, il n'est pas rare que celle-ci se poursuive encore longtemps après. Selon le degré d'anticipation, l'effet produit doit être interprété différemment. Il convient de distinguer trois grands types. Dans un premier cas, le participe II, ou de manière plus générale le groupe verbal, vient interrompre le cours de la phrase et surgit de manière assez impromptue. Dans une deuxième série d'exemples, il clôt un ensemble cohérent, si bien que les éléments rejetés en « après-dernière » position créent un effet de relance. Enfin, un troisième type de configuration place le participe II immédiatement après la partie conjuguée du groupe verbal.

Lorsque le groupe verbal apparaît inopinément, l'effet de surprise et de rupture est majeur, comme en témoigne cet exemple : « Je ostentativer aber die Mittel wurden zur Demonstration ihrer Autorität, desto mehr wucherte in ihr die Angst vor dem Verlust der Allgewalt, die sie mit so viel Umsicht an sich gebracht

68 Citons par ex. cet extrait d'*Austerlitz*. « [...] als setzte er in der unwahrscheinlichsten perspektivischen Verkürzung unendlich sich fort [...] » (p. 195). [« [...] comme si, par un effet de réduction de la perspective des plus invraisemblables, il se multipliait à l'infini [...] », p. 163, la traduction ne rend pas compte de la distorsion]. Ces effets de déplacement peuvent le plus souvent être interprétés en fonction du propos exprimé comme dans ce cas-ci où la notion de prolongement infini semble reproduite par l'adjonction d'éléments rejetés au-delà de leur place ordinaire.

69 Voir par exemple (la traduction ne rend pas compte de la distorsion) : « Platonische Liebe », dans *Illuminationen*, *op. cit.*, p. 319 : « Wesen und Typus einer Liebe zeichnen am strengsten im Schicksal sich ab, welche sie dem Namen – dem Vornamen bereitet » [« Amour platonique », dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 340 : « L'essence et le type d'un amour se dessinent de la manière la plus rigoureuse dans le destin qu'il réserve au nom – au prénom »]. Par ailleurs, M. Zucchi dans « Linguistische Anmerkungen », *art. cit.*, p. 846, relève une autre particularité d'écriture très fréquente dans la prose de Walter Benjamin : la construction du verbe « erinnern » avec l'accusatif direct. Dans l'œuvre de Sebald, cette tournure, attestée dans les dictionnaires, est concurrente de la construction avec la préposition « an » suivie de l'accusatif.



hatte<sup>70</sup>. » Alors que l'ensemble « die Mittel zur Demonstration ihrer Autorität » devrait former un bloc qui précéderait le groupe verbal, ce dernier rompt le cours de la phrase. Le même effet peut être produit par l'anticipation du participe II dans des propositions principales : « Das Verschwinden der Wellensittiche in der Zollhalle von Dover ist der Anfang gewesen des Verschwindens der Berliner Kindheit hinter der im Verlauf des nächsten Jahrzehnts Stück für Stück neu erworbenen Identität »<sup>71</sup>. Dans l'exemple cité, « gewesen » vient séparer la base du groupe nominale de son extension à droite, ce qui crée une sensation de déséquilibre prosodique ainsi qu'une désorientation de la lecture. Or, le passage est extrait des pages que le narrateur des *Anneaux de Saturne* consacre à son ami Michael Hamburger, et dont il esquisse l'enfance. Face au régime nazi, la famille décide de quitter Berlin pour l'Angleterre, et à son arrivée, les perruches sont confisquées par les services douaniers vétérinaires. Avec ces oiseaux, une page de l'enfance se tourne, et il est aisé de placer la destructuration de la phrase sous le signe de cette rupture biographique qui sépare ce qui aurait dû rester uni : les perruches à la famille, le complément du nom à sa base nominale. Mais l'expression « enfance berlinoise » appelle une interprétation complémentaire, puisqu'il s'agit du titre donné au recueil de scènes d'enfance décrites par Benjamin<sup>72</sup>, dont la prose présente des cas syntaxiques comparables, sans être aussi marqués. Un tel rapprochement se voit conforté par la présence d'autres déplacements verbaux analogues dans les pages consacrées à l'enfance de Michael Hamburger<sup>73</sup>. Le recours à ce procédé confère non seulement à un passage sa tonalité singulière, mais il participe d'un effet mimétique. Le déplacement syntaxique se double d'une référence au territoire de l'écriture benjaminienne.

La convergence de l'usage syntaxique de Sebald et Benjamin ne procède pas simplement de l'hommage rendu par l'auteur des *Anneaux de Saturne* à celui d'*Enfance Berlinoise*, au hasard d'une ressemblance biographique entre Benjamin et Michael Hamburger. Plus profondément, elle répond à un choix

70 *Les Anneaux de Saturne*, p. 180-181. « Cependant, plus les moyens de démonstration de son autorité devenaient ostentatoires, plus la peur grandissait en elle de perdre le pouvoir qu'elle avait eu tant de mal à accaparer » (p. 179 ; la traduction ne rend pas compte de la distorsion).

71 *Ibid.*, p. 210. « La disparition des perruches au poste de douane de Douvres a marqué le début de l'effacement de l'enfance berlinoise derrière la nouvelle identité acquise peu à peu au fil de la décennie suivante » (p. 210 ; la traduction ne rend pas compte de la distorsion).

72 Walter Benjamin, « Enfance Berlinoise », dans *Écrits autobiographiques*, op. cit. (« Berliner Chronik », dans *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI).

73 *Les Anneaux de Saturne*, p. 211-212 : « [...] pour y rechercher les traces d'un temps dont j'ai été dépossédé » (la traduction ne rend pas compte de la distorsion). [« [...] um nach Spuren zu suchen aus der mir abhanden gekommenen Zeit [...] », p. 212].

esthétique formulé par l'auteur berlinois dans *Sens unique* : « Une période métriquement conçue, dont le rythme est ensuite troublé en un seul endroit, produit la plus belle phrase en prose qui se puisse imaginer. Ainsi, par une petite brèche dans le mur, un rayon de lumière tombe dans le cabinet de l'alchimiste et fait étinceler les cristaux, les sphères et les triangles<sup>74</sup>. » La citation, soulignée par Sebald, met en lumière le lien qui unit la rupture de l'ordonnement à la beauté de la phrase. Elle attire l'attention du lecteur sur la fabrique du prosateur, au lieu de laisser croire à un cours naturel de l'écriture, dont l'isométrie courrait le risque de la monotonie.

À l'inverse des cas où la prose sebalidienne suit la voie tracée par d'autres auteurs, certaines citations qu'elle reprend passent par le prisme de ce maniement syntaxique si particulier. Peter C. Pfeiffer en donne un exemple remarquable. Il note que la dernière phrase du septième chapitre de l'ouvrage qu'il étudie reprend un passage de la *Lettre* fictive que Hofmannsthal attribue à Lord Chandos<sup>75</sup>. Or la reprise n'est pas littérale, bien que tous les termes figurent dans la version sebalidienne. La syntaxe a changé, car le verbe conjugué n'occupe désormais plus la dernière place de la proposition subordonnée, mais précède le complément spatial. Sebald fait donc subir une distorsion à l'extrait qu'il reprend sans en mentionner l'auteur. Pfeiffer commente cette modification en soulignant que la citation est le signe de la coïncidence entre l'expérience du narrateur et l'épisode relaté par Chandos, et ce par-delà les époques, ce qui est le signe de la participation à une même tradition culturelle ou d'une affinité face à l'existence. Puis il ajoute que l'effroi décrit est aussi une peur de la propre défaillance du langage, qui est répétée par la citation d'un texte déjà écrit, tout comme la peur de l'absence d'expérience se traduit par la répétition de ce qu'un autre a déjà vécu. En réorganisant le rythme de la phrase, l'auteur se l'approprie véritablement, en dépit de la modestie de la modification. L'ampleur de ses conséquences éclate à la lecture à haute voix des deux phrases<sup>76</sup>. Par cette reconfiguration, l'auteur peut continuer à écrire. Alors qu'il cherche ses mots pour décrire son effroi, il trouve ceux d'un autre, auxquels il impose son sceau. Dans cet exemple, l'acclimatation est inversée. L'existence

74 Walter Benjamin, *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, 10/18, 2000, p. 134. (*Einbahnstraße*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1962, p. 45).

75 *Les Anneaux de Saturne*, p. 227 : « [...] je vis [...] un scarabée pagayer d'un bord sombre à l'autre, sur le miroir de l'eau ». [« [...] sah ich, [...] wie ein Schwimmkäfer auf dem Spiegel des Wassers ruderte von einem dunklen Ufer zum andern » (p. 229)]. Hugo von Hofmannsthal écrit : « [...] un scarabée sur le miroir de l'eau pagayer d'un bord sombre à l'autre » (je traduis) [« Ein Brief », dans *Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M., Fischer, 1991, t. XXXI, p. 45-55, cit. p. 51 : « [...] ein Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel dieses Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert »].

76 Peter C. Pfeiffer, « Korrespondenz und Wahlverwandschaft: W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *GegenwartsLiteratur*, 2003, p. 226-244, réf. p. 236-237.

des deux formes d'adaptation syntaxique d'une voix à une autre révèle le poids de la disposition des termes dans l'élaboration d'une écriture, et la conscience que Sebald en avait. La reconfiguration de la syntaxe allemande a donc bien un statut poétologique, dans la mesure où elle signe un refus de la reprise statique des normes grammaticales et s'inscrit dans le cadre d'un dialogue avec des écrivains de prédilection.

De manière diamétralement opposée, le placement anticipé du participe II peut ressortir à la langue parlée : il est fréquent d'entendre des locuteurs ajouter à un ensemble qui pourrait légitimement être considéré comme achevé un groupe supplémentaire. Cette tendance s'explique par le processus d'élaboration du discours : en cours de constitution, il est relancé lorsqu'une nouvelle idée vient poursuivre la précédente. Alors que la langue écrite suppose que le scripteur connaisse avant la rédaction le contenu de ses propos, et qu'il organise de manière policée son discours de façon à éviter redites et approximations, la langue parlée est nécessairement plus souple, puisqu'elle ne peut pas revenir sur ce qu'elle a énoncé. Dans de tels cas, on ne saurait qualifier la place du participe II d'anticipation ; en vérité, ce sont les éléments ajoutés qui occupent l'« après-dernière » position de l'énoncé. Dans son introduction à l'allemand parlé, Johannes Schwitalla<sup>77</sup> consacre un paragraphe à ce phénomène de rejet de certains compléments en après-dernière position, et souligne qu'à l'oral, ces formes ne sont pas corrigées, ce qui indique qu'elles ne sont pas perçues comme fautives, bien qu'elles ne soient pas admises à l'écrit. Leur emploi dans la prose narrative de Sebald a donc pour fonction de restituer la justesse d'un ton oral.

Les effets d'oralité sont fréquents dans l'œuvre narrative de Sebald, ce qui se comprend notamment eu égard au rôle majeur joué par les récits de conversation dans son œuvre. Les longues phrases sinueuses qui sont réamorçées de la sorte ne font pas l'effet d'une période rhétorique, mais donnent bien plutôt l'impression de suivre un discours parlé. Dans l'exemple suivant, la proposition subordonnée « was wachse in ihm » aurait dû avoir la forme : « was in ihm wachse » : « Die Verwilderung des einstmals vorbildlichen Gartens habe übrigens, sagte Dr. Selwyn, den Vorteil, daß das, was wachse in ihm, oder was er hie und da, ohne größere Anstalten, angesät oder angepflanzt habe, von einem, wie er meine, außergewöhnlich feinen Geschmack sei<sup>78</sup>. » La dérogation à l'ordre

77 Johannes Schwitalla, *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 1997. Voir notamment le chap. VI, « Syntaktische Kategorien », point 2. 4., « Ausklammerung » (p. 82). On se reportera également avec profit au point 2. 3. du même chapitre, « « Rechstherausstellung », Nachtrag, p. 80-81.

78 *Les Émigrants*, p. 14. « Le retour à l'état sauvage de ce jardin jadis exemplaire avait en outre l'avantage, selon le Dr Selwyn, que ce qui y poussait ou ce que, çà et là, il avait semé ou planté sans grande précaution était, estimait-il, d'une qualité extraordinaire » (p. 14-15).

strict restitue un effet d'oralité alors même que le propos est au discours indirect. En outre, les deux propositions incises interrompent également le cours de la phrase, en marquant des respirations. Par la combinaison de ces deux procédés, la restitution indirecte des propos du docteur Selwyn n'a pas lieu sur un ton distant, mais garde la trace du souffle de l'interlocuteur. Sa présence est rendue bien plus concrète, en dépit du point de vue rétrospectif adopté par le récit.

D'une manière plus générale, Sebald recourt à diverses sortes d'interruption afin de suggérer une cadence à même de rendre compte d'une parole en cours d'élaboration. De même que le déplacement concret occupe une place importante des récits et témoigne de la médiation nécessaire à tout changement de lieu, les phrases qui présentent ces effets de rythme expriment le cheminement de la parole. En représentant la dynamique d'un processus, la syntaxe en vient à traduire le propos tenu dans la phrase<sup>79</sup>. Afin de parvenir à ce résultat, le prosateur peut employer également des groupes mis en apposition et jouer sur la ponctuation.

292

Les traits d'oralité empruntent une expression singulière lorsqu'il s'agit de rendre compte de la manière dont des membres de la communauté juive s'exprimaient avant l'extermination nazie. Matthias Zucchi note ainsi que la syntaxe yiddish est appliquée lors d'un passage au discours direct, au moment où l'oncle du narrateur, Kasimir, raconte comment son employeur à New York lui a proposé un nouveau travail<sup>80</sup>. Les propos sont placés directement dans la bouche de ce dernier : « Und falls ja, kannst du hingehen auf die neue Jeschiwa, wo sie brauchen Blechschmiede wie dich<sup>81</sup>. » Dans ce cas, l'auteur restitue le ton du personnage qu'il fait parler, et la capacité à adapter le registre du récit à son

79 Par exemple dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 273. « Tout autour de moi régnait un silence de mort, pas un souffle dans l'air, pas un chant d'oiseau, pas un froissement, rien, et bien qu'il fût de nouveau plus clair, le soleil au zénith demeura caché derrière les voiles de poudre qui restèrent encore longtemps en suspens dans l'air, de la poudre aussi fine que du pollen, ce qui subsiste au bout du compte de la terre qui se moule elle-même lentement » [« Ringsum war es totenstill, kein Hauch rührte sich mehr, kein Vogellaut war zu hören, kein Rascheln, nichts, und obgleich es nun wieder lichter wurde, blieb doch die im Zenit stehende Sonne verborgen hinter den lange noch in der Luft hängenden Fahnen aus dem blütenstaubfeinen Puder, welcher zuletzt übrigbleibt von der sich selber langsam zermahlenden Erde » (p. 273)]. La phrase est marquée par des pauses qui donnent à entendre le suspens de l'air après la tempête. Les relances « kein Rascheln, nichts » et le dernier groupe, ainsi que la place inhabituelle de « verborgen » et « übrigbleibt » sont autant de moyens par lesquels les résidus de la catastrophe se déposent dans la syntaxe même. De tels procédés sont fréquents dans l'œuvre.

80 Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen », art. cit., p. 845. Pour la syntaxe du yiddish, voir par exemple W.B. Lockwood, *Lehrbuch der modernen jiddischen Sprache mit ausgewählten Lesestücken*, Hamburg, Helmut Buske, 1995, p. 132-136.

81 *Les Émigrants*, p. 101, la traduction ne pouvant pas rendre exactement compte de la modification (p. 123).

idiolecte supposé est l'une des compétences du prosateur, comme l'a théorisé Bakhtine. Cette piste peut alors être suivie pour expliquer la fréquence des rejets de compléments en après-dernière position dans les carnets de Luisa Lanzberg dans le dernier récit des *Émigrants*. D'un registre bien plus élevé que la réplique de l'employeur, ils adoptent un sociolecte adéquat aux circonstances. Dans la mesure où les carnets prennent leur source dans un véritable journal, il serait aisé de croire que les particularités d'expression sont reprises de l'original. Or en vérité, le procédé est plus complexe. Certes, de nombreuses notations tiennent leur couleur de la prose de Thea G. Une comparaison minutieuse de ces pages avec leur source révèle toutefois que Sebald ajoute des termes archaïsants<sup>82</sup>, et qu'il procède à des réagencements syntaxiques qui accentuent ponctuellement l'anticipation du verbe. Il crée ainsi un ton qui lui semble adéquat à celui du personnage.

À partir d'un exemple tiré de « All'estero<sup>83</sup> », Zucchi propose deux interprétations à un usage syntaxique comparable. Étant donné l'omniprésence de Kafka dans le texte, il y voit tout d'abord un trait de la syntaxe yiddish, mais dans la mesure où le récit se déroule en Italie, il évoque aussi la possibilité d'une adaptation de la syntaxe italienne. La conjonction de ces deux hypothèses donne toute sa force au travail d'écriture sebaldien. En effet, l'auteur ne se contente pas d'employer une tournure pour donner une couleur locale. Son travail entre bien plus en profondeur, et la difficulté à établir une unique origine montre l'ampleur de la subversion opérée par ce maniement dans la langue allemande. Si deux pistes sont évoquées, c'est qu'aucune d'elles n'est évidente. La désorientation est telle qu'elle pousse le lecteur à envisager plusieurs explications afin de comprendre le véritable *détournement* que Sebald fait subir à la langue allemande. Le tour de force ne réside pas ici dans l'imitation d'un registre de langue, ce qui n'est qu'un talent commun à un grand nombre de prosateurs, notamment aux romanciers. Dans ce cas, un *état* de la langue est reproduit, et c'est son alternance avec d'autres tonalités qui provoque un contraste. En revanche, la reprise de certaines idiosyncrasies dans un contexte qui ne permet pas d'en attribuer avec certitude l'origine trouble de l'intérieur le cours homogène d'une narration. C'est alors qu'un véritable déplacement de la prose est effectif.

82 Voir au sujet des modifications sémantiques Klaus Gasseleider, « Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », dans M. Atze et F. Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, Eggingen, Isele, 2005, p. 157-175, réf. p. 169.

83 *Vertiges*, p. 130. « Ich bin gegangen an diesem 4. August 1987 die Via Moscova hinab [...] ». [« Ce 4 août 1987, j'ai descendu la via Moscova [...] » (p. 107)].

La conjonction de tous les procédés qui relèvent du *déplacement* linguistique incite à lire dans l'écriture sebaldeenne un mouvement qui ne se limite pas à l'écoulement du récit. Les effets de rupture délibérés produisent une désorientation du lecteur, qui est conduit dans la lettre même des récits de région en région, de pays en pays, d'époque en époque, sans que ces techniques viennent simplement illustrer le propos. Ce dernier point est conforté par le fait que nombre de ces particularités stylistiques suscitent plusieurs interprétations tout aussi légitimes. Il est donc difficile de les réduire à l'expression d'une volonté singulière et manifeste. La force expressive de cette prose réside précisément dans cette densité.

294

En marge de l'édition de *Kafka. Pour une littérature mineure* qu'il avait en sa possession, sous les développements consacrés aux éléments intensifs ou tenseurs qui traversent la langue de Kafka, Sebald souligne de deux traits la citation dans laquelle Kafka dit combien les mots qu'il écrit résistent les uns aux autres et se heurtent, ainsi que le commentaire de Deleuze et Guattari qui exprime l'idée d'une tension de la langue jusqu'à ses limites les plus extrêmes<sup>84</sup>. En bas de cette page, Sebald a noté : « Displaced language - Démontage<sup>85</sup> ». En deux langues, cette annotation non datée témoigne de l'intérêt de l'écrivain envers la possibilité d'une écriture déplacée, dont les parties ne seraient plus solidaires, mais traversées par des lignes de fuite. L'étude des particularités syntaxiques et sémantiques de son écriture a mis en évidence que la théorisation de Deleuze et Guattari s'accorde avec sa prose. Le langage est déplacé, il est en déplacement, et entraîne le lecteur dans une expérience de dépaysement. En cela, l'écriture sebaldeenne est un territoire lui-même mû par des forces qui le travaillent. Dès lors, le déplacement thématique de l'œuvre est redoublé, ou plus exactement exprimé par le travail du langage, de sorte que les changements de cadence sont pratiqués sur le plan linguistique par les ruptures du rythme syntaxique, que les changements de pays se voient transcrits par des modifications de vocabulaire, et que les emboîtements d'échelle temporelle peuvent prendre la forme d'archaïsmes orthographiques ou sémantiques. Dans la mesure où ces procédés ne sont pas simplement redondants par rapport aux propos tenus, mais qu'ils les excèdent et se développent selon leur logique propre, il est plus

84 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, op. cit., p. 33. « "Kein Wort fast, das ich schreibe, paßt zum andern, ich höre, wie sich die Konsonanten blechern aneinanderreiben, und die Vokale singen dazu wie Ausstellungsneger,„ *Die Sprache gibt ihr repräsentatives Dasein auf, um sich bis an ihre Extreme, ihre äußersten Grenzen zu spannen* ». [« "Pas un mot ou presque, écrit par moi, ne s'accorde à l'autre, j'entends les consonnes grincer les unes contre les autres avec un bruit de ferraille, et les voyelles chanter comme des nègres d'Exposition." *Le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites* », *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 42].

85 « Langage déplacé – Démontage ».

juste de parler d'une conjonction de la langue et du traitement des catégories spatio-temporelles plutôt que d'une adaptation de celle-là à celles-ci. Aussi la possibilité d'une désorientation dans le langage voit-elle le jour lorsque le cumul des procédés suscite un dépaysement abrupt.

Une telle éventualité n'a rien d'une évidence. Entre l'attrait de la diversion et la perte des repères, l'écart est de taille. Walter Benjamin distingue ainsi, au plan spatial, le fait de mal s'orienter dans une ville et l'aptitude à s'y perdre.

Ne pas trouver son chemin dans une ville – il est possible que ce soit inintéressant et banal. Il y faut de l'ignorance – rien d'autre. Mais s'égarer dans une ville – comme on s'égarer dans une forêt – cela réclame déjà un tout autre apprentissage. Il faut alors que les panneaux et les noms de rue, les passants, les toits, les kiosques ou les buvettes parlent à cet homme traqué, comme les brindilles qui craquent sous ses pieds dans la forêt, comme le cri effrayant d'un butor dans le lointain, comme le calme soudain d'une clairière au milieu de laquelle s'élance un lis<sup>86</sup>.

Les signes doivent devenir aussi imprévisibles que des éléments naturels ; c'est à ce prix que le passant perd tout sentiment de familiarité à l'égard de son univers. Que la poétique sebalienne du déplacement conduise à une désorientation physique et psychique, voilà qui est donc inscrit dans les plis d'une telle écriture.

---

86 Walter Benjamin, « Chronique berlinoise », *op. cit.*, p. 249-250 (« Berliner Chronik », *op. cit.*, p. 469).





## SUBVERSION

*Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes,  
il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue.  
Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique,  
qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir,  
dans la splendeur d'une révolution permanente du langage,  
je l'appelle pour ma part : littérature<sup>1</sup>.*

ROLAND BARTHES

La cohérence des choix d'écriture qui remettent en cause toute fixité monologique se traduit nécessairement par une prise de distance à l'égard des catégories et des valeurs admises par une société à une époque donnée. Le lecteur de Michel Foucault qu'était Sebald considère avec circonspection les évidences politiques, et plutôt que de les affronter en leur opposant une nouvelle vision, il démonte leur consistance supposée. Le type de déplacement des catégories dominantes qu'opèrent les livres de Sebald se fonde sur les procédés stylistiques mis au jour précédemment. Il permet de désigner les apories du discours par des techniques subversives et non par une dénonciation frontale.

## POSITION(S) SUBVERSIVE(S)

Le jeu avec les frontières que met en place Sebald par son travail d'écriture est profondément orienté par un regard oblique sur le monde dans lequel il évolue. Souvent qualifié de mélancolique en raison des nombreuses références directes et symboliques à ce tempérament qui jalonnent ses écrits, Sebald s'explique en plusieurs endroits à ce propos<sup>2</sup>. Dans l'acception qu'il en a, la mélancolie fonde une appréhension subversive du monde, cohérente, capable de miner les délimitations en place, qui se traduit également par son humour et son aptitude au canular.

<sup>1</sup> « Leçon », dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, t. V, p. 427-446, cit. p. 433.

<sup>2</sup> La question a été soulignée très tôt par la critique. Pour les premières analyses, voir Andreas Isenschmid, « Melencolia », art. cit. ; Irene Heidelberger-Leonard, « Melancholie als Widerstand. Laudatio anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an W.G. Sebald am 13. Dezember 2000 in Düsseldorf », *Akzente*, 48, avril 2001, p. 122-130.

Sebald s'est lui-même considéré mélancolique à de nombreuses reprises. Il inscrit dans le titre de l'un de ses ouvrages l'ombre de Saturne. Dès ses premiers écrits critiques, il a recours à cette catégorie, ce qui témoigne d'une ancienne familiarité théorique<sup>3</sup>. Si le terme ressortit à l'heure actuelle à la taxinomie psychiatrique et psychologique, l'étendue de ses acceptions et leur variation au cours des siècles ne permettent en aucun cas d'y voir une classification univoque. La langue allemande dispose ainsi d'un nombre considérable de synonymes qui gravitent autour de cette notion<sup>4</sup>. Depuis les termes les plus courants, régionaux ou familiers jusqu'à la désignation clinique, les registres sont nombreux. Ils témoignent de l'historicité d'une notion héritée de la plus haute Antiquité. Comme l'illustre parfaitement le titre de l'exposition *Mélancolie : génie et folie en Occident*<sup>5</sup>, le terme est traversé par deux champs de force principaux qui se combinent et produisent de nombreuses définitions, parfois opposées. Il s'agit donc ici de comprendre comment Sebald conçoit la mélancolie afin d'assigner avec précision le rôle qu'il lui attribue dans sa vision poétique.

L'image d'Épinal du mélancolique pourrait représenter un homme triste, songeur, vêtu de couleurs sombres, les joues creusées par le mal de vivre. Dans la vulgate psychologique, il est assimilé à un dépressif abîmé dans ses réflexions. Une lecture superficielle des textes de Sebald, émaillés de références à ce lexique, conduirait à imaginer l'auteur sous de tels traits, d'autant que cette hypothèse semble, selon toute apparence, corroborée par les déclarations de l'auteur : « Oui, je suis mélancolique. C'est une disposition émotive »<sup>6</sup>.

3 Voir notamment « Constructions du deuil. Günter Grass et Wolfgang Hildesheimer », dans *Campo Santo*, p. 99-122 (« Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer », dans *Campo Santo*, p. 101-127) et *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 110-112.

4 Ainsi l'ouvrage *Die sinn- und sachverwandten Wörter* indique-t-il « Melancholie : Schwermut, Schwermütigkeit, Trübsinn, Niedergeschlagenheit, Bedrücktheit, Depression, Athymie, Lypemanie, Hypothymie, *leichteren Grades* : Hypomelancholie, Subdepression » (p. 480) et « Schwermütig: trübsinnig, hypochondrisch, depressiv, melancholisch, pessimistisch, schwarzseherisch, nihilistisch, defätistisch, miesepetrig (*ugs.*), hintersinnig (*schweiz.*), bregenklüterer (*landsch.*), trübselig, wehmütig, wehselig (*schweiz.*), elegisch, trist, traurig, freudlos, freudelos (*schweiz.*), elend, kaputt (*Jargon*), unglücklich, todunglücklich, kreuzunglücklich, desolat, betrübt, trübe, bedrückt, gedrückt, bekümmert, unfroh, mauserig (*schweiz.*), nicht lustig, ängstlich, ernsthaft, kläglich, deprimiert, ruhig » (p. 636).

5 Voir le catalogue de l'exposition éditée par Jean Clair, *Mélancolie : génie et folie en Occident (en hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005)*, Paris/Berlin, RMN-Gallimard/Staatliche Museen zu Berlin, 2005.

6 Sven Siedenber, « Anatomie der Schwermut », *Rheinischer Merkur*, 16-19 avril 1996 p. 23 (je traduis).

Mais comme en témoignent les entretiens et les reportages consacrés à cet écrivain, la vérité est ailleurs. Notre propos ici n'est pas de déterminer le tempérament de l'auteur, mais bien de déduire de ses prises de position sa définition de la mélancolie. Fréquemment interrogé sur ce point, il apporte une réponse à l'ironie mordante : « Les gens, dit Sebald sur un ton qui mêle aversion et incompréhension, s'attendent alors à voir quelqu'un au bord du suicide. Comme si on se promenait avec une pancarte autour du cou où on aurait écrit "mélancolique", "suicidaire" ou quelque chose de ce genre<sup>7</sup>. » La réplique, qui date de 1996, laisse transparaître un certain agacement à l'égard d'une remarque manifestement déjà trop fréquente, et oppose implicitement à cette vision réductrice et galvaudée du mélancolique une définition qui s'en démarque nettement, comme le confirme cet extrait tiré d'un entretien accordé par l'auteur en 2001 :

La mélancolie n'est pas la dépression. Alors que la dépression interdit d'avoir des idées ou même de réfléchir à quoi que ce soit, la mélancolie, qui n'est pas non plus forcément un état agréable, laisse libre cours à la réflexion et à l'esquisse, sous des formes de bricolage qu'on élabore dans sa tête, de choses dont on n'avait jamais eu l'idée auparavant<sup>8</sup>.

En la plaçant hors de la sphère dépressive, Sebald trace les contours d'une mélancolie chargée d'un potentiel créateur qui se manifeste par une propension à la combinatoire. La surprise ne naît pas d'une inspiration, mais d'une reconfiguration, placée sous le signe du bricolage, dans le droit fil des développements que Sebald consacre par ailleurs au concept lévi-straussien. À l'opposé de l'autodestruction qu'implique la passivité dépressive, le tempérament mélancolique se reconnaît, selon Sebald, à son incapacité au repos :

*Spiegel* : On reproche souvent aux mélancoliques d'adopter une attitude intellectuelle bien commode.

*Sebald* : Ce serait plutôt une attitude résignée, la résignation étant la plus belle des nations, comme l'a dit Nestroy. La mélancolie n'est certainement pas commode, parce qu'elle a beaucoup à voir avec la compulsion de travailler. Un mélancolique ne cesse pas de travailler. Je suis par exemple incapable de partir en vacances<sup>9</sup>.

7 Sven Boedecker, « Mit der Schnauze am Boden », art. cit., p. 40 (je traduis).

8 Volker Hage, « Ich fürchte das Melodramatische », art. cit., p. 234 (je traduis).

9 *Ibid.*, p. 234 (je traduis).

Au regard de ces commentaires proposés par l'auteur, la notion de mélancolie révèle une densité bien éloignée de la vision simpliste si fréquente.

Il est vrai que Sebald cultive une ambiguïté manifeste et joue avec la tradition<sup>10</sup>. Il n'hésite pas à recourir à l'usage de l'horoscope lorsqu'il relate sa naissance dans le poème *D'après nature* et la place sous le signe de Saturne, tout en combinant la référence astrologique à l'inscription plus favorable de sa date de naissance dans le calendrier chrétien, puisqu'il rappelle être né le jour de l'Ascension (DN, 71/76). Depuis les *Problèmes* d'Aristote<sup>11</sup>, le tempérament mélancolique est associé au génie, si bien que ce lieu commun de la culture classique a fait l'objet d'un grand nombre de reprises et de détournements. La forme la plus connue en est l'horoscope généthliaque. Dans la tradition germanophone, le récit que Goethe donne de sa naissance en est la plus célèbre illustration<sup>12</sup>. Goethe s'inspire lui-même du deuxième chapitre de l'autobiographie rédigée par Jérôme Cardan au xvi<sup>e</sup> siècle, *De vita propria liber* (paru en 1643) qu'il avait relue en 1808. À sa suite, Günter Grass le remaniera en 1959 lorsqu'il décrira la naissance d'Oskar Matzerath dans *Le Tambour*. Sebald reprend ainsi une longue tradition littéraire en plaçant sa naissance sous le signe de Saturne.

300

Comme dans l'autobiographie goethéenne, l'interprétation première des auspices sous lesquels naît le futur écrivain Sebald se voit contredite, mais dans ce cas, ce sont les circonstances immédiates qui font l'objet d'une erreur d'interprétation, tandis que la vérité se trouve dans les astres. La tradition ancestrale, tant décriée, détient ici la clé véritable, et c'est elle qui entre en résonance avec l'heure historique vécue par l'Allemagne en mai 1944. Cet écho historique résonne singulièrement si l'on prend en considération le texte autobiographique de Walter Benjamin qui, lui aussi, est né sous le signe de Saturne. Alors qu'il évoque le tableau *Angelus Novus* de Paul Klee, dont il a fait l'acquisition, il cite la tradition angélique judaïque et ajoute : « [...] je suis venu au monde sous le signe de Saturne – la planète à la révolution lente, l'astre de l'hésitation et du retardement – [...] »<sup>13</sup>. » Walter Benjamin interprète

10 Voir Sigrid Löffler, « Melancholie ist eine Form des Widerstands », *Text+Kritik*, n° 158, 2003, p. 103-111, réf. p. 103-105 et Mary Cosgrove, « Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work », dans A. Fuchs et J.J. Long (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007, p. 91-110, réf. p. 92-97.

11 Aristote, *Problèmes*, trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1994, t. III, section XXX « Sur la raison, l'intelligence et la sagesse », premier problème, p. 9-36, notamment § 953a, p. 29.

12 Johann Wolfgang von Goethe, *Poésie et vérité*, trad. P. du Colombier, Paris, Aubier, 1941, p. 13 (*Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1986, p. 15).

13 Walter Benjamin, « Agesilaus Santanders <première version> », dans *Écrits autobiographiques*, op. cit., p. 334. (« Agesilaus Santanders <erste Fassung> », dans *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI, p. 521).

son destin en conjuguant les traditions religieuse et astrologique, si bien que l'élaboration à laquelle il procède témoigne en premier lieu de sa démarche singulière, de son positionnement au sein des différentes cultures dont il est l'héritier. L'influence de Saturne se manifeste selon lui par une tendance à la lenteur, à l'hésitation qui marque sa vie ; de manière rétrospective, son suicide à Port-Bou, alors qu'il tentait d'échapper à l'occupation nazie semble alors lui aussi porter la marque de l'astre néfaste. Sebald naît ainsi sous les auspices historiques qui ont coûté la vie à Walter Benjamin ; Saturne, symbole astrologique et culturel, régit une communauté de destin. Le rapprochement entre les deux auteurs n'est pas fortuit. Sebald possédait l'ouvrage de Susan Sontag, *Sous le signe de Saturne*, dans lequel l'essai du même nom est consacré à Walter Benjamin. L'essayiste américaine y démontre la place cardinale qu'occupe la mélancolie dans la pensée benjaminienne, et cite notamment le passage autobiographique mentionné, ainsi que les extraits des ouvrages théoriques qui corroborent sa démonstration. Ces pages sont particulièrement annotées par Sebald, de sorte que la description benjaminienne compte de manière attestée au nombre de ses références. Or, les réponses livrées par Sebald au cours des entretiens accordés à la presse portent la trace de la vision benjaminienne de la mélancolie. En effet, si Benjamin a recours à l'image saturnienne pour se décrire, il contribue aussi par ses écrits théoriques à la définition de la mélancolie. Sebald souligne ainsi dans l'essai de Susan Sontag le passage dans lequel elle précise l'affinité qui lie, selon Benjamin, la mélancolie à une soif de travail inextinguible<sup>14</sup>. Sans jamais se référer à la théorisation psychologique, sa pensée met en perspective les héritages historiques qui se sont déposés dans les reprises littéraires du thème saturnien<sup>15</sup>.

Plutôt que de proposer un aperçu des théories de la mélancolie depuis l'Antiquité<sup>16</sup>, il s'agit d'explorer la bibliothèque de Sebald afin d'établir avec

14 Susan Sontag, *Sous le signe de Saturne*, trad. B. Legars avec P. Blanchard et S. Sontag, Paris, Le Seuil, 1985, p. 38. « C'est une caractéristique du tempérament saturnien que d'éprouver son intériorité comme un boulet et d'en faire reproche à la volonté. Convaincu que la volonté est infirme, le mélancolique peut faire des efforts extravagants pour la développer. Si ces efforts sont couronnés de succès, l'hypertrophie de la volonté qui en résulte prend généralement la forme d'une dévotion compulsive au travail » (*Under the Sign of Saturn*, London, Writers and Readers Publishing, 1983, p. 126).

15 Ce point que relève Susan Sontag est souligné par Sebald dans son édition de l'essai (*ibid.*, p. 121).

16 Pour une présentation synthétique des théories mélancoliques de l'Antiquité à la Renaissance en lien avec Sebald, voir Holger Steinmann, « Zitatruinen unterm Hundsstern », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 145-156. Pour une présentation générale de la mélancolie de l'Antiquité à la Renaissance, voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion*,

précision les sources auxquelles il est venu puiser au cours de sa propre réflexion. Sebald possédait l'édition de 1963 de l'étude que Walter Benjamin consacre à la tragédie baroque, et dans laquelle il se penche sur les origines de la mélancolie. Les nombreux soulignements dont le livre porte la trace témoignent d'une lecture attentive de ce texte. Benjamin y fait état d'une double origine conceptuelle de cette pathologie. Les médecins du Moyen Âge l'ont codifiée, comme en témoigne la théorie des quatre tempéraments rédigée à Salerne par Constantin l'Africain, sous une forme qui est restée en vigueur jusqu'à la Renaissance. Le mélancolique est défini comme un homme envieux, triste, avide, avare, infidèle, et cette disposition ne compte pas au nombre des affections nobles. Son origine est rapportée à un excès de l'élément sec et froid dans l'organisme, à savoir de la bile noire. C'est d'ailleurs à partir du terme grec qui sert à la désigner que le nom de mélancolie a été formé. Or Benjamin souligne que la tristesse n'a pas toujours été un élément essentiel de la définition de la mélancolie, et rappelle le lien qu'Aristote établit entre le génie et la mélancolie, à laquelle sont associés des talents divinatoires<sup>17</sup>. Comme l'ont montré les entretiens accordés par Sebald, ce dernier considère bien la mélancolie comme une *disposition*, et non comme une pathologie, et associe ce tempérament à une force créatrice, selon une conception en tous points comparable à celle d'Aristote. Si cette définition de la mélancolie a pu déconcerter, c'est donc en raison d'une erreur de contextualisation. Replacée dans son acception antique, la mélancolie sebalddienne recouvre sa cohérence.

L'autre source qui vient enrichir cette notion au Moyen Âge est l'astrologie, science grecque conservée par les Arabes. C'est elle qui souligne l'influence de l'astre funeste, Saturne, dans la détermination de ce tempérament, alors qu'il est absent des considérations médicales antérieures. Mais l'influence de la planète peut aussi bien susciter un penchant pour la contemplation, le savoir et des talents prophétiques. Benjamin souligne alors l'étonnante convergence des deux traditions<sup>18</sup>. Elles se marient dans la représentation allégorique qu'en donne Albrecht Dürer dans « Melencolia I », comme l'ont révélé les travaux d'Erwin Panofsky et Fritz Saxl<sup>19</sup>. En reprenant certains aspects de cette

---

*médecine et art*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989. Pour une présentation des conceptions psychiatriques de la mélancolie, voir Hubert Tellenbach, *Melancholie : Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*, Berlin/New York, Heidelberg/Springer, 1983.

<sup>17</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller avec le concours de A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985 p. 158 (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1963 p. 157-159).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 159-161 (p. 161-163).

<sup>19</sup> Walter Benjamin se réfère ici à Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Dürers „Melencolia I“. Eine Quellen-und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Studien der Bibliothek Warburg, B.G. Teubner, 1923.

analyse, Benjamin rappelle nombre de symboles associés à la mélancolie, par exemple le chien, et Sebald annote méticuleusement ces passages. La principale conclusion que Benjamin propose au terme de son étude conceptuelle réside dans la nature dialectique de la notion, considérée par chacune des traditions invoquées sous un jour positif comme sous un jour négatif. Elle est à l'origine de la paresse comme de l'érudition, de la stupidité comme de l'intelligence, de la trahison comme de la fidélité. À ce titre, Kronos en est la figure emblématique, seigneur de l'âge d'or détrôné, père condamné à une éternelle stérilité, aisément dupé et d'une antique sagesse. La polarité immanente à la notion exprime la configuration propre de la mélancolie. Ce passage est souligné par Sebald<sup>20</sup> ; il connaît donc tout à fait l'héritage complexe de la mélancolie et son ambivalence fondamentale.

À l'aune d'une telle ambiguïté, le contexte dans lequel Sebald fait référence à la célèbre gravure de Dürer s'éclaire. Dans la première partie des *Anneaux de Saturne*, le narrateur rappelle la vie de deux de ses collègues disparus. Le bureau de Janine Dakyns, spécialiste de l'œuvre de Flaubert, ressemble à une dune de papiers dans laquelle elle retrouve sans la moindre hésitation les documents qu'elle cherche. Assise au milieu de ses manuscrits, elle est comparée à la mélancolie (*AS*, 20/18-19). Le rapprochement repose sur l'impression de désordre qui se dégage aussi bien de l'allégorie de Dürer que de la description du bureau de Janine Dakyns, ainsi que sur l'attitude pensive des deux femmes, abîmées dans leurs réflexions. En outre, ce passage met en parallèle les papiers et les outils de la destruction, si bien que le travail du chercheur en littérature semble de prime abord participer d'une œuvre négative. Les instruments qui jonchent le sol sont pourtant en premier lieu des outils de construction<sup>21</sup>. Jetés en désordre à même le sol, ils sont mis au rebut, et avec eux les projets auxquels ils contribuent. Mais la réponse placée dans la bouche de Janine Dakyns propose une autre lecture de ce champ de bataille intellectuel. Tandis que construction et destruction sont présentées par le narrateur dans une configuration antinomique, la chercheuse révèle leur congruence. Sous le voile du désordre, l'ordre est en élaboration. Or cette lecture dialectique du travail de recherche est confortée par la tension qui habite, depuis l'Antiquité, la mélancolie, et dont Sebald est conscient dès sa thèse consacrée à l'œuvre de Döblin. Il y note ainsi l'ambivalence de la notion et qualifie déjà d'outils de destruction les objets épar-

<sup>20</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 161. « C'est dans l'espace de cette dialectique que se déroule l'histoire du problème de la mélancolie » [« Im Raume dieser Dialektik spielt die Geschichte des Melancholieproblems sich ab. » (p. 164)].

<sup>21</sup> Voir Claudia Öhlschläger, « Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau », dans Michael Niehaus et Claudia Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, p. 189-204, réf. p. 195 et John Beck, « Reading Room », *op. cit.*, p. 79-80.

qui figurent sur la gravure de Dürer<sup>22</sup>. Sebald présente l'allégorie sous un jour dynamique : sous les apparences de la destruction, de la stupeur, elle se livre en vérité à un patient travail de reconstitution.

Le portrait de Janine Dakyns est loin d'être le seul à recourir à la « mélancolie » afin de décrire le tempérament d'un personnage. Les occurrences sont si nombreuses qu'un examen systématique conduirait à une fastidieuse énumération de cas. En revanche, une synthèse du lexique de la mélancolie nous mène à un résultat digne d'intérêt. La langue allemande dispose en effet d'un éventail plus large que le français pour désigner l'humeur mélancolique, usant notamment de « Melancholie », « Schwermut », « Wehmut » et « Trübsinn ». Tandis que le premier terme est commun à l'usage médical et à l'acception antique, les autres termes ne sont pas employés par la nomenclature clinique psychiatrique. Or Sebald ne recourt pas exclusivement au terme « Melancholie ». Il est principalement en concurrence avec « Schwermut<sup>23</sup> ». Dès lors, la persistance de « Schwermut » dans l'usage sebaldien témoigne du large spectre qu'il confère à cette notion héritée de l'Antiquité et de nouveau théorisée à la Renaissance.

304

À cette perception de la mélancolie nourrie par les traditions médicales et astrologiques vient s'adjoindre pour Sebald une dimension *politique*, fondée notamment sur la lecture de l'étude sociologique que Wolf Lepenies consacre à la mélancolie<sup>24</sup>. À l'instar de Benjamin, Lepenies retrace la généalogie des conceptions qui ont abouti à la formation d'une notion si complexe. Mais à la différence de son prédécesseur, il souligne l'existence d'une double origine au sein du monde grec. Tandis qu'Hippocrate tient la mélancolie pour une maladie dans le troisième livre sur les épidémies, Aristote, à nouveau cité, l'associe à la noblesse du génie. Au lieu d'établir une distinction entre la lecture astrologique de la mélancolie et celle que propose la tradition médicale grecque, Lepenies met en évidence une dichotomie au sein de cette dernière, et insiste sur le rôle décisif joué par la Renaissance florentine dans l'évolution de la notion.

<sup>22</sup> *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 111-112.

<sup>23</sup> Par exemple dans *Les Anneaux de Saturne* p. 191 et 233 où le terme est rendu par la notion de neurasthénie (p. 192 et 231).

<sup>24</sup> Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1969. Contrairement à l'étude de Walter Benjamin, cet ouvrage tient également compte des acceptions psychiatriques du terme en s'appuyant notamment sur l'ouvrage de Hubert Tellenbach précédemment cité. Sebald souligne de nombreux passages de son livre. Sa réception de l'ouvrage est également attestée dans son article de 1975 « Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer », dans *Campo Santo*, note 2 p. 249-250 (p. 256-257), ainsi qu'en 1980 dans sa thèse consacrée à l'œuvre de Döblin, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 38.



Toutefois, la différence la plus profonde réside dans l'importance que Lepenies accorde au traitement politique de la mélancolie, notamment par une étude poussée de l'utopie, trop souvent négligée, que Burton propose à son lecteur dans l'avant-propos de *The Anatomy of Melancholy*. Sebald relève notamment dans l'étude de Lepenies les remarques qui portent sur l'extrême extension dont Burton crédite cette notion antique, de sorte qu'elle en vient à s'é mousser, puisqu'elle est appliquée aussi bien aux hommes qu'aux animaux, aux plantes et même aux minéraux. *The Anatomy of Melancholy*, publié en 1621 par Robert Burton<sup>25</sup> sous le pseudonyme Démocrite Junior, propose une analyse remarquablement érudite de ce mal dont l'auteur se disait atteint, et contre lequel il a lutté en écrivant le traité. Burton procède à une série de subdivisions d'un extrême raffinement. La variété des pathologies associées à la mélancolie est considérable. Tandis que la totalité de la troisième partie est consacrée aux subtilités des formes de la mélancolie amoureuse, la première réunit, toujours sous un même terme, par exemple les conséquences d'une trop grande assiduité universitaire, les suites du veuvage chez les femmes et un excès d'ambition masculine, et établit des listes de symptômes d'une extrême précision selon la nature de l'affection et les habitudes alimentaires. Ce qui ressort de ce livre pourrait se résumer sous cette forme : la mélancolie est le résultat d'un dérèglement de l'humeur, au sens littéral. Dans le droit fil de la conception antique, le mélancolique secrète trop d'humeur noire, et selon sa complexion, cet excès prend les formes les plus variées. Aussi l'atrabilaire de Molière, Alceste, figure comique par excellence, se trouve-t-il pris à la fois par les feux de la colère et par ceux de l'amour.

À partir de l'analyse de Burton et de son utopie, Lepenies propose une lecture politique de la mélancolie. Il l'interprète comme une stratégie de repli du sujet face à une société dont il rejette les valeurs et les buts. Pourtant, au lieu d'entrer en rébellion en proposant d'autres valeurs, il se retire du champ social. Cet « escapisme » constitue une forme de protestation politique silencieuse. Dans le prolongement de cette analyse, Sebald attribue également une pertinence politique à la mélancolie. En réponse à l'accusation selon laquelle les mélancoliques se réfugient confortablement à l'écart des réalités, perdus dans leurs tristes rêveries, il déclare : « Pour moi, la mélancolie n'a rien de commode, c'est une attitude de résistance. Elle examine tout dans le détail, elle atteste les pertes<sup>26</sup>. » La mélancolie sebaldienne n'est donc pas coupée de la réalité ;

25 Sebald possédait l'édition suivante : Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy, what it is, with all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostics, and Several Cures of it. In Three Partitions. By Democritus Junior*, London, J.&E. Hodson, 1804.

26 Hans-Peter Kunisch, « Die Melancholie des Widerstands », *Süddeutsche Zeitung*, 5 avril 2001, p. 20 (je traduis).

bien au contraire, elle a partie liée avec un examen incessant des résidus qui témoignent de la destruction. Cette position émerge dès la thèse de Sebald sur l'œuvre d'Alfred Döblin, où il prolonge ses considérations sur la mélancolie par un court développement sur ses implications politiques : « La force de résistance de la mélancolie [...] bastion extrême de la vision humaniste dans les grands textes de ce siècle, ceux de Kafka et dans *Docteur Faustus*, mais également dans l'œuvre de Günter Grass, qui s'est penché sur la fonction politique d'un deuil persistant [...] »<sup>27</sup>. » Au lieu de s'aveugler sur la marche de l'histoire, le mélancolique s'attarde à contempler des ruines dont son écriture préserve la mémoire. Dans ses écrits critiques, Sebald dessine en filigrane les contours de l'écriture mélancolique, qu'il résume dans son introduction à un de ses recueils d'essais consacrés à la littérature autrichienne :

La mélancolie, cette pensée du malheur en train de s'accomplir, n'a pourtant rien de commun avec la nostalgie de la mort. C'est une forme de résistance. Et au niveau de l'art, sa fonction est alors tout sauf simplement réactive ou réactionnaire. Quand, l'œil fixe, elle refait les comptes pour comprendre comment on a bien pu en arriver là, on voit bien que la force motrice du désespoir et celle de la connaissance suivent des voies identiques. La description du malheur contient la possibilité de son dépassement<sup>28</sup>.

Il répond ainsi de manière préventive aux reproches de conservatisme qui auraient pu lui être opposés. L'attention aux traces de la disparition ne vise pas à restituer l'intégrité de ce qui n'est plus, mais bien à mettre en lumière, à la manière de l'archéologue, ce qui reste présent sous la forme de débris. Elle prend donc acte du processus à l'œuvre et ne cherche pas à créer artificiellement une sphère préservée. À ce titre, elle ne saurait être assimilée à la nostalgie d'une époque dorée à jamais disparue<sup>29</sup>. La force subversive de la mélancolie

27 *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 112 (je traduis) : « Die Widerstandskraft der Melancholie, in den großen deutschsprachigen Büchern dieses Jahrhunderts, bei Kafka und im „Doktor Faustus“, nicht zuletzt auch bei Günter Grass, der über die politische Funktion insistenter Trauer nachgedacht hat, eine äußerste Bastion humanistischer Weltsicht [...] ».

28 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 12 (je traduis) : « Melancholie, das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks, hat aber mit Todessucht nichts gemein. Sie ist eine Form des Widerstands. Und auf dem Niveau der Kunst vollends ist ihre Funktion alles andere als bloß reaktiv oder reaktionär. Wenn sie, starren Blicks, noch einmal nachrechnet, wie es nur so hat kommen können, dann zeigt es sich, daß die Motorik der Trostlosigkeit und diejenige der Erkenntnis identische Exekutiven sind. Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein ».

29 Sebald a d'ailleurs tracé très clairement une ligne de partage entre son travail et la nostalgie dans un entretien accordé à Gordon Turner à propos des *Anneaux de Saturne*. Interrogé au sujet de la manière dont il fait resurgir le passé au contact d'une simple pierre ou à la vue d'un bâtiment, il déclare : « C'est aussi éloigné que possible de toute approche nostalgique,

réside dans son aptitude à voir les ruines, à en faire état, si bien que ce regard renvoie, par sa transparence, à l'efficacité du processus et ouvre la possibilité de son dépassement. Une telle acuité ne peut être atteinte depuis une position de retrait ou de surplomb, dont la perspective fausserait la pertinence. Elle suppose une position immanente à la réalité qu'elle examine, tout en lui combinant une plasticité grâce à laquelle elle échappe à l'unilatéralisme. Et c'est bien dans ce positionnement singulier que réside, au sens propre, la subversion, cette aptitude à se soustraire en virevoltant à la rigidité statique. Dans la même préface, Sebald a nommé au préalable deux traits saillants dans l'écriture des auteurs autrichiens qu'il étudie : l'attention accordée au dérangement et aux transgressions frontalières :

La précision dans l'observation et dans le langage avec laquelle on opère ici transmet une vision si lumineuse de la nature du dérangement humain que la psychologie et ses maximes de maîtresse d'école, dont le but premier est pourtant de participer à la classification et à l'administration de la souffrance, semblent par contraste une activité bien superficielle et insensible.

Il est difficile de dire d'où provient l'intérêt pour le passage des frontières qui s'exprime dans la littérature autrichienne [...]. En tout cas, dès le premier franchissement de la frontière, il en va de la perte irrévocable de la familiarité<sup>30</sup>.

Il établit ainsi une continuité entre des aspects de l'écriture qui auraient pu être dissociés sous les termes de finesse psychologique et de rapport complexe à la patrie et y lit un mouvement commun qui renonce à la distinction confortable entre intérieur et extérieur, entre normalité et folie, et préfère tracer des lignes sinueuses continues. En serrant au plus près ces méandres, les écrivains étudiés font preuve d'une lucidité que Sebald met au crédit de la mélancolie, et récusent

---

de toute forme d'intérêt purement antique. Dans mon esprit, c'est une tentative de fournir quelque chose comme une historiographie critique, et donc cela n'a strictement rien à voir avec l'"escapisme" ou la nostalgie » (W.G. Sebald et Gordon Turner : « Introduction and Transcript of an Interview given by Max Sebald », art. cit., p. 24, je traduis). Dans ce contexte, l'escapisme doit être entendu comme un repli hors de la société conçu afin de lui échapper, alors que le mélancolique, au sens sebaldien du terme, agit par son écriture et assume donc pleinement son rôle créatif au sein d'un monde dont il perçoit parfaitement les défauts.

30 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 9-10 (je traduis) : « Die Präzision der Beobachtung und der Sprache, mit der hier verfahren wird, vermittelt eine derart durchleuchtete Vorstellung von der Natur menschlichen Derangements, daß die Schulweisheit der Psychologie, die in erster Linie doch stets an der Rubrizierung und Administration des Leidens ihr Teil hat, sich als ein vergleichsweise oberflächliches und indifferentes Geschäft ausnimmt. / Es ist schwer zu sagen, wo das in der österreichischen Literatur zum Ausdruck kommende Interesse an Grenzübergängen sich herschreibt [...]. In jedem Fall aber geht es schon beim ersten Überschreiten der Grenze um den unwiderruflichen Verlust der Familiarität. »

les schémas de pensée préétablis. Ils ouvrent ainsi la voie à un travail de sape des rigidités intellectuelles. Une telle approche va de pair avec une résistance à l'égard des discours politiques dominants, et ce par-delà le contexte historique immédiat de leur production<sup>31</sup>, dans la mesure où elles ouvrent au lecteur la possibilité d'un horizon dépouillé de grilles de lecture préétablies. En ce sens, Sebald se démarque certes de la notion d'« escapisme » présente dans la définition de Lepenies, car elle implique un retrait total du champ social, mais l'écrivain en retient l'idée d'une résistance non frontale à un système. Par son activité créatrice, le sujet mélancolique au sens sebaldien agit dans le champ social en donnant à entendre une voix discordante.

Un tel degré de lucidité va souvent de pair avec une tristesse qui naît de la contemplation du désastre. Pourtant, la capacité à regarder en face le cours des choses est déjà le signe d'une force où vient puiser la résistance : « Elle [= la mélancolie] ne se laisse pas persuader que quelque chose se passe bien quand rien ne se passe bien »<sup>32</sup>. Afin de parvenir à voir la réalité en face, il faut savoir rester sourd aux sirènes optimistes. L'éditeur de Sebald, Michael Krüger, le définit comme un mélancolique, et précise qu'il entend par là quelqu'un qui voit le monde tel qu'il est, et non un suicidaire<sup>33</sup>. Dans cette formule lapidaire se condense la vision sebaldienne d'une mélancolie dotée d'une portée politique, clairvoyante, bien différente de la dépression, et fondée dans la théorie psychanalytique. Dans son essai de 1915, « Deuil et mélancolie<sup>34</sup> », Freud met l'accent sur les liens qui unissent ces deux manifestations, ainsi que sur ce qui les sépare. Sans entrer dans le détail de la théorie, notons que Freud met en avant les profondes similitudes de ces deux phénomènes en raison de l'identité partielle de leurs symptômes, notamment une humeur sombre, le manque d'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité à aimer. Mais

31 Au plan biographique, Richard Sheppard, qui a bien connu l'auteur, souligne que ce dernier s'est tourné vers l'écriture narrative afin de trouver un moyen de former contrepoids à l'évolution critique du travail universitaire en Angleterre en raison des réformes mises en place par le gouvernement de Margaret Thatcher. Voir Richard Sheppard, « Dexter – sinister », *Journal of European Studies*, 2005, p. 419-463, réf. p. 423.

32 Cité par Hans-Peter Kunisch, „Die Melancholie des Widerstands”, art. cit., p. 20 (je traduis).

33 Michael Krüger, „Der Heimatschriftsteller. W.G. Sebalds 'Austerlitz'”, dans *Deutsches Literaturarchiv Marbach, Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*, Stuttgart, Deutsche Schillergesellschaft, 2006, p. 164-167, réf. p. 167. Précisons que le suicide n'est en aucun cas considéré par W.G. Sebald comme une marque de faiblesse. Que ce soit par son intérêt pour des auteurs comme Jean Améry, ou dans son œuvre narrative qui traite souvent de ce point, il le présente comme l'issue choisie par des personnes qui ne pouvaient faire autrement, en raison de leur passé.

34 Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Œuvres complètes*, éd. A. Bourguignon, P. Cotet et J. Laplanche, Paris, PUF, 1988, t. XIII, p. 259-278 (« Trauer und Melancholie », dans *Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe*, édité par A. Mitscherlich, A. Richards et J. Strachey, Frankfurt a.M., Fischer, 1975, t. III, p. 193-212).

tandis que le deuil est provoqué par la perte d'un être ou d'une entité clairement identifiable, la mélancolie n'a pas pour point de départ un événement extérieur de ce type. Dès lors, l'état mélancolique ne cède pas nécessairement, comme cela se produit dans le cas du deuil. Dans le cadre de l'analyse menée ici, deux points se révèlent cruciaux. D'une part, la mélancolie est *semblable* au deuil, puisque tous deux témoignent d'une réaction à une perte. De l'autre, Freud est frappé par la lucidité du sujet mélancolique à son propre égard, ainsi que par la facilité avec laquelle il fait état de ses échecs et de ses incapacités, à l'instar du prince Hamlet. Or ces aspects sont inscrits dans la mélancolie sebalienne, que ce soit en raison de la prévalence thématique du deuil dans l'ensemble des récits, ou encore de la clairvoyance du sujet et de son aptitude saisissante à la restitution de ses considérations.

Un court texte de Sebald vient corroborer l'hypothèse d'une forte coloration politique de l'acte d'écriture dans sa poétique, guidée par un regard mélancolique. L'auteur y considère la construction européenne comme l'expression d'un processus guidé par une absence de programme, conforme en cela à l'ensemble des développements évolutionnistes. Il lit une corrélation entre le degré de dépolitisation d'une société et sa compétitivité économique. Selon lui, les tendances macroéconomiques ressortissent à des données de l'histoire naturelle, plus que les tentatives politiques et sociales de les contrecarrer. C'est l'économie qui détermine le nombre d'habitants d'un territoire, et c'est elle qui conduit à la transformation de l'Europe en de gigantesques régions citadines qui colonisent les provinces les plus éloignées. Sebald souligne le rôle joué par la mobilité dans le discours dominant et établit un lien de causalité entre la fin de l'asynchronie qui régnait par exemple entre ville et campagne et l'aptitude actuelle à tout oublier au plus vite. Cette capacité serait l'expression d'une adaptation réussie à un mode d'existence désormais entièrement coupé de la nature. Un tel contexte joue un rôle déterminant sur la production littéraire :

On le sait, la littérature a pour tâche de pouvoir dire ce qui était une fois. [...] Dès à présent, il y a quantité de textes qui souffrent de ce que leur auteur n'a plus aucun souvenir. [...] La littérature assimile les bredouilllements de la communication. [...] Maintenant, tout le monde peut être auteur. [...] Et si par hasard quelque chose qui s'apparente à une description valable du présent voit le jour, sa parution est noyée dans le pluralisme promu par l'économie de marché ultradéveloppée dans laquelle tout se vaut bien<sup>35</sup>.

35 « *Europäische Peripherien* », dans J. Wertheimer (dir.), *Suchbild Europa – künstlerische Konzepte der Moderne*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 65-67, cit. p. 67 (je traduis). « Literatur ist bekanntlich darauf angewiesen, daß sie von etwas berichten kann, was einmal war. [...] Bereits jetzt gibt es zahlreiche Texte, die daran krankten, daß ihre Autoren keine

Non seulement Sebald affirme ici une position très critique à l'égard de la société européenne contemporaine, mais il en tire les conséquences et livre son analyse de la production littéraire de son temps. La tâche qui incombe à son sens à la littérature ne saurait se concevoir sans mémoire, c'est-à-dire sans une actualité du passé, préalable indispensable à toute description valable du présent. Se souvenir n'est pas une façon de rester coupé des réalités contemporaines. Pour Sebald, écrire est un acte politiquement déterminé – et déterminant.

### Comique

310 La mélancolie de Sebald n'est pas synonyme de tristesse ou de dépression. Bien que le nom de Sebald soit très rarement associé à l'humour, ses récits livrent des passages d'un comique indéniable<sup>36</sup>. Or contrairement aux apparences, ce trait n'est précisément pas sans lien avec la mélancolie telle que l'entend Sebald, bien au contraire. En effet, le degré de clairvoyance qu'elle suppose est le gage d'une sensibilité exacerbée aux absurdités du monde, qui peuvent revêtir un aspect proprement comique.

Si la conjonction de l'humour et de la mélancolie se comprend grâce à la lucidité qui leur est commune, cette parenté est fondée d'un point de vue historique autant qu'au plan conceptuel. Étymologiquement, l'humour est lié à l'humeur. Il met en mouvement, par le rire, les humeurs du corps, tandis que la mélancolie, entendue dans son acception médicale, est le fait d'un excès de bile noire. Dans les deux cas, un fluide est en mouvement. Mais au-delà de cette simple convergence, la tradition littéraire recèle des ouvrages dans lesquels une relation directe est établie entre ces deux notions. Comme le relèvent Klibansky, Panofsky et Saxl, ce point apparaît dans la littérature anglaise et dans la littérature espagnole notamment, à l'époque baroque. Leur analyse met en évidence plusieurs types de liens entre ces deux notions<sup>37</sup>. Fondamentalement, la mélancolie véritable peut être transfigurée par l'humour lorsqu'un personnage affecté par ce tempérament considère avec dérision son propre comportement. Le mélancolique et l'humoriste ont en partage une disposition métaphysique commune qui les rend sensibles à la contradiction entre finitude et infini,

---

Erinnerung mehr haben. [...] Literatur assimiliert das Gebrabbel der Kommunikation. [...] Autor kann jetzt jeder werden. [...] Und kommt doch einmal so etwas zustande, wie eine gültige Beschreibung der Gegenwart, so geht es unter in dem von der hochentwickelten Marktwirtschaft beförderten Pluralismus, in dem alles gleich gültig ist. »

36 Voir Mark R. McCulloh, *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, University of South California, 2003, réf. p. 13-14 et p. 19.

37 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art, op. cit.*, p. 380-381.

évanescence et éternité. En termes plus sebaldiens, tous deux sont lucides<sup>38</sup>. Dès lors, il n'est pas surprenant d'entendre l'auteur converser à propos du comique :

[Sebald :] Je veux dire que l'envers de la mélancolie est toujours l'ironie, et il n'est pas vraiment possible d'avoir l'un sans l'autre.

Zeeman : Alors pourquoi est-il important de, disons, « cultiver », l'ironie ?

Sebald : Eh bien, c'est absolument capital car si vous êtes, comme je crains que ce soit mon cas, de nature mélancolique, peut-être même légèrement dépressive, alors vous en avez absolument besoin pour survivre. Et si vous vous retrouvez à exercer le métier d'écrivain, vous avez besoin de l'ironie pour garder les lecteurs de votre côté, parce que la mélancolie pure n'est pas assimilable. Tous les écrivains mélancoliques avaient un côté très drôle <sup>39</sup>.

En lieu et place de la simple disposition commune à deux tempéraments que voyaient Klibansky, Panofsky et Saxl, Sebald introduit ainsi une corrélation nécessaire, qui s'exprime dans ses œuvres narratives. En conjuguant mélancolie et ironie, il reprend un point de vue développé dans son essai sur l'œuvre de Thomas Bernhard. Il y établit un lien entre la noirceur de cette écriture et la satire qu'elle recèle<sup>40</sup>. Le dilemme moral dans lequel se trouvent les auteurs de ce type les mène aux abords de la folie. Selon Sebald, Bernhard trouve une planche de salut davantage dans le rire qu'en reconnaissant sa part de culpabilité dans l'état des choses. Le rire s'inscrit dans une perspective carnavalesque au sens bakhtinien du terme, où le renversement des valeurs sociales pour un temps défini dans les cités médiévales est lu comme une force qui gagne la littérature après sa suppression du calendrier social. Sebald résume alors les développements du théoricien en insistant sur le fait que la répression du carnaval par une culture désormais homogène a conduit à sa sublimation dans l'humour, l'ironie et autres manifestations du rire. La subversion carnavalesque se métamorphose et prend les traits du comique de langage. Par son œuvre, le satiriste échapperait au travail de la paranoïa, ce qui ne le mettrait pas à l'abri de succomber à la folie, tandis que la réaction politique aurait partie liée avec des structures paranoïdes. Sebald situe ainsi la déflagration du rire par rapport à une vision politique. Dans son œuvre, les interventions du comique entrent bel et bien en résonance avec la lucidité qui définit sa perception du monde.

38 Dans ses lectures poétiques, Italo Calvino évoque ces réflexions des trois historiens de l'art. Sebald en possédait un exemplaire où il souligne vivement le passage en question. Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrhundert*, trad. B. Kroeber, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1991, p. 37.

39 W.G. Sebald et Gordon Turner, « Introduction and Transcript of an interview given by Max Sebald », art. cit., cit. p. 25 (je traduis).

40 « Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 103-114, réf. p. 112-114.

Entre autres procédés, Sebald a recours à des personnages-doublons, dont la réduplication semble être le résultat d'un bégaïement produit par un monde qui dénonce de la sorte sa propre inanité. Le premier exemple se trouve dans la dernière partie de *Vertiges* et concerne l'enfance du narrateur. À W., dans l'Allgäu de l'immédiat après-guerre, la vie poursuit son cours retiré. Au nombre des figures qui peuplent l'univers de l'enfant compte le docteur Piazolo, décrit de la manière suivante : « N'hésitant pas, en cas d'urgence, à faire office de vétérinaire et manifestement résolu à mourir en selle, le Dr Piazolo, été comme hiver, portait un vieux bonnet d'aviateur à oreilles, d'ahurissantes lunettes de motocycliste, une tenue et des guêtres de cuir<sup>41</sup>. » Sa tenue vestimentaire rappelle ces photographies de pilotes de deux-roues motorisés pendant la seconde guerre mondiale. L'extrême constance du docteur devient, par son excès, comique, et se voit amplifiée par le dédoublement du personnage sous les traits du curé Wurmser :

312

Au demeurant, le Dr Piazolo avait aussi un double, son propre décalque motorisé, en la personne du curé Wurmser, qui n'était pas non plus de première jeunesse et depuis fort longtemps déjà s'en allait sur deux roues administrer par monts et par vaux ses extrêmes-onctions, transportant son nécessaire liturgique, chrême, eau bénite, sel, petit crucifix d'argent et saint sacrement, dans un vieux sac à dos en tous points à l'image, si l'on ose dire, de celui du docteur, de sorte qu'un jour où ils s'étaient retrouvés à l'*Auberge de l'Aigle*, les deux hommes, le curé Wurmser et le Dr Piazolo, avaient, dit-on, interverti leurs sacs, et que le Dr Piazolo était parti chez son malade avec les objets de culte tandis que le curé Wurmser arrivait avec la trousse du médecin chez son paroissien à l'article de la mort<sup>42</sup>.

Si les procédés qui font naître le comique sont évidents, on notera à quel point la description demeure d'une sobriété comparable à celle des autres descriptions.

41 *Vertiges*, p. 204-205. « Winters wie sommers trug der Dr. Piazolo, der in Notfällen ohne weiteres auch Veterinärsgeschäfte zu übernehmen bereit war und der offenbar den Vorsatz gefaßt hatte, im Sattel zu sterben, eine alte Fliegerhaube mit Ohrenklappen, eine ungeheure Motorradbrille, eine lederne Montur und lederne Gamaschen » (p. 251).

42 *Ibid.*, p. 205. « Übrigens hatte der Dr. Piazolo noch einen Doppelgänger oder Schattenreiter in dem gleichfalls nicht mehr zu den Jüngsten zählenden Pfarrer Wurmser, der seine Versehgänge auch die längste Zeit schon mit dem Motorrad machte, wobei er das Versehgerät, das Salböl, das Weihwasser, das Salz, ein kleines silbernes Kreuzifix sowie das Allerheiligste Sakrament in einem alten Rucksack mit sich führte, der dem des Dr. Piazolo, wenn man so sagen kann, bis aufs Haar glich, weshalb die beiden, der Pfarrer Wurmser und der Dr. Piazolo, ihre Rucksäcke, als sie einmal im Adlerwirt beieinandergesessen sind, auch verwechselt haben, so daß der Dr. Piazolo mit dem Versehgerät zu seinem nächsten Patienten und der Pfarrer Wurmser mit dem Arztwerkzeug zum nächsten im Erlöschen liegenden Mitglied seiner Gemeinde gekommen sein soll » (p. 251-252).



La minutie avec laquelle le matériel est décrit confère au passage sa puissance évocatrice, si bien que la confusion des sacs du médecin et du curé en devient bien plus plaisante. Le passage se poursuit par l'évocation de la seule différence qui permettait de distinguer le docteur du curé alors qu'ils sillonnaient les routes de la région : le premier laissait traîner ses pieds sur la chaussée ou dans la neige par mesure de sécurité. Dans la quasi-identité des personnages réside la critique d'une société qui produit d'après un même modèle celui qui doit sauver la vie et celui qui vient assurer le salut de l'âme. La fonction de ce passage est de montrer combien la fermeture de cette petite société ne laissait pas de place à la venue d'un nouveau médecin, étranger, le docteur Rambousek, qui se verra acculé au suicide. Le comique est ainsi mis au service d'une dénonciation sociale profonde. Une variante de cet épisode est développée dans le récit des *Émigrants* consacré à l'instituteur Paul Bereyter. Hostile à la religion, il n'assure pas le catéchisme, dont la charge est confiée successivement au catéchiste Meier avec un i, puis au prébendier Meyer avec un y (*E*, 46-47/53). Désignés dans la suite du texte par les tournures Meier-i et Meyer-y, ils ne sont que des variantes du même. L'insistance avec laquelle la différence orthographique est reprise, alors même que l'écrit dispense de cette précision, renvoie à la distinction opérée à l'oral pendant l'enfance du narrateur<sup>43</sup>. Ce type de comique entre de manière plus large dans le cadre de la satire sociale à laquelle se livrent les récits sebaldiens.

Outre le bégaiement d'une société qui produit des êtres semblables, la déformation physique ou mentale de certains de ses membres est une autre trace du malaise général. Ces personnages ne tiennent jamais le rôle d'interlocuteur, mais comptent au nombre des souvenirs laissés par une société malade. Ce rapprochement, toujours explicite, est mené sur un mode humoristique, en fonction du contexte. Dans le dernier récit des *Émigrants*, l'un de ces personnages, âgé d'une cinquantaine d'années, souffrant de strabisme léger et de congestion, est assis en face du narrateur alors que ce dernier entreprend l'un de ses rares voyages en Allemagne :

Soufflant comme un phoque, il ne cessait de rouler dans sa bouche à demi ouverte une langue informe à laquelle collaient encore des restes de nourriture. Il était assis jambes écartées, bedaine et bas-ventre horriblement comprimés dans un short d'été. Je n'aurais su dire si le corps et l'esprit de mon compagnon

43 *Les Émigrants*, p. 65 (p. 77) où le magasin du grand-père de Paul est décrit dans la splendeur qui précédait le régime nazi. Parmi les employés se trouvaient Müller Hermann et Müller Heinrich, eux aussi désignés selon les tournures orales par lesquelles on devait les distinguer. Il est précisé qu'ils n'entretenaient pas de lien de parenté. Comme dans l'exemple précédent, on peut lire dans ce détail l'évocation d'un monde clos sur lui-même.

de voyage étaient déformés à cause d'un long internement psychiatrique, d'une tare héréditaire ou simplement de l'abus de bière et de cochonnailles<sup>44</sup>.

314

Ce passage, dont la chute est véritablement comique, porte une série d'attaques à certains traits sociaux. Toute la satire réside dans l'énumération des causes plausibles de la débilité physique et mentale. Le narrateur considère en premier lieu que la psychiatrie pourrait être à l'origine des troubles du personnage, ce qui équivaut à l'accuser de provoquer des maux auxquels elle devrait remédier. Parmi les causes invoquées figurent, aux côtés de l'internement, la pathologie congénitale, ainsi que les habitudes alimentaires typiquement allemandes. Or en plaçant ces trois facteurs sur un plan équivalent, le narrateur indique implicitement que le mode de vie allemand est pathogène. Les traces de la destruction causée par le nazisme se lisent jusque dans les déformations dont les corps portent la marque. À ce personnage traité sur un mode satirique fait écho une silhouette croisée par Jacques Austerlitz à Theresienstadt, qui parle avec difficulté un allemand limité tout en gesticulant (*A*, 225/270). Seul le trouble psychique est présent, mais dans les lignes qui précèdent, une silhouette voûtée s'est avancée, de sorte qu'une association se produit entre déformation physique et dérangement mental. À son arrivée, Jacques Austerlitz ne croise que ces deux êtres sur l'un des lieux où s'est réalisée la destruction nazie, alors que la ville est toujours active. Singulièrement, tandis que nous nous trouvons en territoire tchèque, la langue dans laquelle s'exprime cet homme n'est autre qu'un allemand considérablement déformé. Dans cet exemple encore, le lien avec la destruction nazie est patent. Or ici, aucune trace comique dans la description. La touche satirique présente dans « Max Aurach » a cédé le pas à une gravité qui tient probablement à la proximité géographique entretenue en ce point du récit avec le camp de concentration.

À mi-chemin entre ces deux tonalités, un passage des *Anneaux de Saturne* évoque une série de silhouettes analogues qui désignent les conséquences de l'action destructrice entreprise par la colonisation belge au Congo. Lorsque le narrateur se rend à Bruxelles pour la première fois, il est frappé par le grand nombre de pathologies présentées par les habitants de cette ville. En son temps déjà, Korzeniowski, *alias* Conrad, avait lu, à son retour du Congo, le poids du sombre secret de l'exploitation coloniale sur le visage des passants.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 256. « Schwer vor sich hin schnaufend, wälzte er in einem fort seine unförmige Zunge, auf der sich noch Essensreste befanden, in seinem halboffenen Mund herum. Die Beine gespreizt, saß er da, Bauch und Unterleib auf eine grauenerregende Weise eingezwängt in eine kurze Sommerhose. Ich hätte nicht zu sagen gewußt, ob die Körper- und Geistesdeformation meines Mitreisenden ihre Ursache hatte in einer langen psychiatrischen Internierung, in einer angeborenen Debilität oder allein im Biertrinken und Brotzeitmachen » (p. 328).

Et c'est un fait qu'il existe en Belgique, jusqu'aux jours d'aujourd'hui, une laideur particulière, marquée du sceau de l'exploitation frénétique de la colonie congolaise, une laideur qui se manifeste dans la macabre atmosphère de certains salons mais que traduisent également les infirmités remarquables, et dont on ne voit guère d'exemples ailleurs, qui affligent une partie de la population. Pour ma part, je me rappelle en tout cas parfaitement que je suis tombé, lors de mon premier séjour à Bruxelles, en décembre 1964, sur un nombre infiniment plus grand de bossus et de fous que je n'en croise d'habitude tout au long d'une année<sup>45</sup>.

Le joueur de billard présente en même temps des déformations physiques et psychiques ainsi qu'une habileté qui ne peut que provoquer la stupéfaction du spectateur. Le national-socialisme n'est donc pas le seul épisode historique à inscrire à long terme les conséquences de son entreprise de destruction sur la population qui l'a perpétrée. En effet, en recourant à un même genre de personnages afin d'illustrer des phénomènes de dégénérescence, Sebald trace une parenté entre plusieurs régimes de la destruction et porte une violente critique non pas tant à l'encontre des individus décrits qu'envers les sociétés qui les ont produits. Cette réflexion emprunte aussi bien un ton comique que grave. La lucidité commune à ces variations sur un même thème les place sous le signe du tempérament mélancolique.

Plus que par de véritables moments humoristiques, le comique se manifeste dans l'œuvre de Sebald au moyen de courtes notations qui éclaircissent soudain la tonalité d'ensemble. Ainsi en va-t-il de la description de la nouvelle Bibliothèque Nationale dans *Austerlitz*. Cette séquence dénonce sans ménagement la conception du bâtiment, aussi bien dans son architecture que dans son fonctionnement, qui rappelle par bien des aspects les procédures administratives arbitraires rapportées dans l'œuvre de Kafka. Au cœur de cette description, certains détails révèlent par leur charge comique toute l'absurdité de ce bâtiment. Jacques Austerlitz relate par exemple comment ses genoux se sont retrouvés à la même hauteur que son front lorsqu'il s'est assis dans l'un des fauteuils du hall ; la chute fatale d'un oiseau qui se heurte aux parois transparentes de la bibliothèque est rapportée de telle manière qu'une forme d'humour noir s'en dégage. Ce type de comique est présent dès *Vertiges*, où il a partie liée avec un sens de l'autodérision indéniable. Dans le bus qu'il emprunte

45 *Les Anneaux de Saturne*, p. 148-149. « Tatsächlich gibt es in Belgien bis auf den heutigen Tag eine besondere, von der Zeit der ungehemmten Ausbeutung der Kongokolonie geprägte, in der makabren Atmosphäre gewisser Salons und einer auffallenden Verkrüppelung der Bevölkerung sich manifestierende Häßlichkeit, wie man sie anderwärts nur selten antrifft. Jedenfalls entsinne ich mich genau, daß mir bei meinem ersten Besuch in Brüssel im Dezember 1964 mehr Bucklige und Irre über den Weg gelaufen sind als sonst in einem ganzen Jahr » (p. 149).

à Desenzano, le narrateur voit avec stupéfaction des jumeaux qui ressemblent exactement au jeune Kafka, alors qu'il effectue précisément un trajet assez analogue à celui de l'écrivain en 1913. Il tente de demander aux parents des adolescents une photographie, mais lit dans leur regard une désapprobation soupçonneuse qui ne cesse de croître jusqu'à aboutir à ce dénouement :

Quand finalement, pour dissiper les éventuels soupçons qu'ils pouvaient nourrir envers ma personne, je leur dis qu'il leur suffirait, leurs vacances terminées et de retour en Sicile, de m'envoyer en Angleterre, sans qu'il soit nécessaire qu'ils indiquent leur nom et leur adresse, une photo de leurs deux fils, je vis qu'ils ne doutaient plus d'avoir affaire à un pédophile anglais sillonnant l'Italie pour, comme l'on dit, un voyage d'agrément<sup>46</sup>.

316

Le quiproquo ne saurait être dissipé. Le décalage des perspectives produit un effet comique qui repose sur la mise en relation de systèmes de référence incompatibles<sup>47</sup>. L'écart culturel et linguistique produit un effet comique. Cette remarque, que le comique soit volontaire ou non, affecte le narrateur, qui se perçoit sous un angle extérieur. Fréquemment, il procède à un décentrement qui conduit à l'autodérision. Citons à ce titre ce passage des *Anneaux de Saturne* où le narrateur doit ingurgiter un repas assez peu alléchant :

[...] un poisson, sans nul doute enfoui depuis des années dans le congélateur et dont la carapace panée, partiellement carbonisée par le grill, était si coriace que je me retrouvai bientôt avec une fourchette aux dents tordues. J'eus effectivement tant de mal à pénétrer à l'intérieur de l'objet, somme toute uniquement constitué de son enveloppe dure, comme cela m'apparut en fin de compte, que mon assiette, après cette opération, offrait un spectacle effroyable. La sauce tartare, que j'avais dû exprimer d'un sachet de plastique, avait pris une teinte grisâtre en se mélangeant à la chapelure noircie, et le poisson proprement dit, ou ce qui devait le représenter, reposait à moitié disloqué sous les petits pois anglais vert pré et les vestiges de chips luisant de graisse<sup>48</sup>.

46 *Vertiges*, p. 85. « Als ich zuletzt zur Zerstreung jeden Verdachts, den sie, meine Person betreffend, hegen mochten, sagte, es würde mir schon reichen, wenn sie, sobald sie aus den Ferien wieder zu Hause in Sizilien seien, mir, ohne Angabe ihres Namens oder ihrer Anschrift, ein Bild ihrer Söhne nach England schicken würden, war es ihnen, wie ich genau merkte, vollends klar, daß es sich bei mir um nichts anderes als um einen zu seinem sogenannten Vergnügen in Italien herumreisenden englischen Päderasten handeln konnte » (p. 103).

47 Voir les exemples analogues dans *Les Émigrants*, p. 16 (p. 16), p. 128 (p. 158).

48 *Les Anneaux de Saturne*, p. 59. « [...] einen gewiß seit Jahren schon in der Kühltruhe vergrabenen Fisch [...], an dessen paniertem, vom Grill stellenweise versengten Panzer ich dann die Zinken meiner Gabel verbog. Tatsächlich machte es mir solche Mühe, ins Innere des, wie es sich schließlich zeigte, aus nichts als seiner harten Umwandlung bestehenden

Ce type de description se retrouve dans un certain nombre d'épisodes où le narrateur visite des lieux inconnus et y est confronté à l'étrangeté d'une autre société. Ainsi la visite que le narrateur rend à Deauville dans le troisième récit lui offre-t-elle l'occasion de livrer une vision caustique des vieilles dames « indestructibles » qui logent à l'hôtel des Roches Noires « avec leurs caniches et leurs pékinois rongés par les ulcères » (*AS*, 140-141/174-175). En mêlant difformité physique et ridicule de la situation, le texte donne une version drolatique de ce spectacle. Le comique sebaldien adopte ici le ton de la satire sociale qui traduit une perception lucide du monde. Mais la subversion ne saurait se limiter à en dénoncer les absurdités et la logique destructrice. Elle cherche également à exacerber la vigilance du lecteur en attirant son attention sur les vertiges de l'apparence et les défaillances de la raison.

#### Doute, tromperie, canular

Rapidement, la critique s'est interrogée, notamment en raison de la présence de photographies censées attester la véracité du propos tenu, sur le rapport que les récits sebaldiens entretiennent avec la réalité référentielle. Le premier chapitre de notre étude a montré que la consistance concrète du travail du bricolage fonde une réalité esthétique qui n'a pas à se justifier vis-à-vis de ses sources à la manière de l'historiographie. En revanche, l'ampleur du questionnement à l'égard de l'authenticité des récits doit être lue comme le symptôme d'une stratégie d'écriture qui sème le trouble dans l'esprit du lecteur. La falsification, la tromperie et le canular sont autant d'expressions d'une pratique subversive. De prime abord, l'emploi du terme « canular » peut sembler déconcertant, associé qu'il est aux plaisanteries estudiantines. Il est choisi ici à deux titres : il rend compte de manière adéquate de travestissements opérés dans les textes et peut être employé en guise de traduction délibérément polémique du terme « Schwindel », que Sebald élève au rang de titre du premier de ses ouvrages narratifs.

Doren Wohlleben explore les arcanes du vertige et de la tromperie<sup>49</sup> contenus dans le terme polysémique « Schwindel » en s'appuyant notamment sur l'ouvrage

---

Gegenstands vorzudringen, daß mein Teller nach dieser Operation einen furchtbaren Anblick bot. Die Sauce Tartare, die ich aus einem Plastiktütchen hatte herausquetschen müssen, war von den rußigen Semmelbröseln gräulich verfärbt, und der Fisch selber, oder das, was ihn vorstellen sollte, lag zur Hälfte zerstört unter den grasgrünen englischen Erbsen und den Überresten der fettig glänzenden Chips » (p. 58). Voir aussi p. 209, où le narrateur est contraint de boire un Cherry-Coke, en l'absence d'eau minérale dans le magasin (p. 209).

49 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2005. L'ouvrage se livre à une analyse détaillée du concept avant de procéder à une exploration du vertige du souvenir, du rapport entre « Schwindel », imaginaire, intertextualité et perte d'identité. Il se penche enfin sur la notion de flou et établit un lien, plutôt métaphorique et poétique entre le vertige qui fait place à un trouble de la vision, et le flou des images d'une part, et de l'autre entre le flou et les errements de la vérité, ce qui conduit à dégager une éthique du « vertige » pris dans sa polysémie.

de Christina von Braun *Versuch über den Schwindel*<sup>50</sup> ainsi que sur celui de Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*<sup>51</sup>. Elle reprend du premier ouvrage la distinction historique des trois moments où les sens du terme se sont fixés<sup>52</sup>. Sa première acception renvoie à l'idée d'amenuisement, de disparition par réduction. La deuxième se situe dans le champ de l'illusion visuelle et apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle, tandis que la dernière, née vers 1800, fait place au vertige de l'enthousiasme. Le dernier sens, plus récent, correspond aux développements de Roger Caillois, qui classe les jeux selon quatre principes, l'*agôn*, l'*alea*, la *mimicry* et l'*ilinx*. Le choix de termes étrangers dénote l'ambition conceptuelle de cette taxinomie, qui se fixe pour tâche de mettre en évidence des principes universellement valables et non pas soumis à la condensation sémantique d'un terme français. Le dernier de ces principes rend compte du vertige comme source d'évasion, depuis son versant profond, qui transparaît par exemple dans la pratique de la danse des derviches tourneurs, jusqu'aux divertissements des manèges dans les fêtes foraines<sup>53</sup>. En proposant le terme de vertige en guise d'équivalent français d'*ilinx*, Roger Caillois souligne que la notion recouvre un moment où la réalité n'est plus tangible, où les principes de gravité, au propre comme au figuré, sont un temps abolis. La perte de repère temporaire ouvre au sujet les portes d'une forme d'apesanteur qui confine à l'ivresse, ce qui explique le rôle qu'elle joue dans l'accès mystique à la transcendance<sup>54</sup>. Les frontières entre mondes intérieur et extérieur sont suspendues, si bien que l'identité de l'individu est remise en question. Cette dimension vient corroborer les conclusions du chapitre II sur la porosité des frontières entre discours du narrateur et discours rapportés ou cités.

La polysémie de « Schwindel » s'articule ainsi autour de la suspension de l'identité, par diminution jusqu'à disparition complète, par erreur lors de la méconnaissance d'un objet, ou encore par une ivresse qui induit une perte de soi. La tromperie exprime un dernier aspect de la notion, où l'erreur ne procède plus d'un aléa individuel, mais bien de la volonté d'un tiers, décidé à duper sa victime. Dans le cadre d'une étude des techniques subversives mises en œuvre par Sebald, il convient de dissocier le traitement de la question de la tromperie dans les textes d'une part, et les moments où l'auteur pratique lui-même le canular, de manière que le lecteur se laisse prendre au jeu.

50 Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich/München, Pendo, 2001.

51 Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes* [1958], Paris, Gallimard, 1967.

52 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, *op. cit.*, p. 278-280 et Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel*, *op. cit.*, p. 13-17.

53 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 67-72.

54 Voir sur ce point aussi Massimo Leone, « Literature, Travel and Vertigo », dans J. Conroy (dir.), *Cross-Cultural Travel*, New York/Bern, Peter Lang, 2003, p. 513-522, réf. p. 514-515.

Les moments de *vertige* sont nombreux dans l'œuvre de Sebald. Doren Wohlleben analyse de manière convaincante les occurrences du terme dans *Vertiges*<sup>55</sup>, en montrant que de tels épisodes sont liés à des difficultés de la fonction remémorative. L'expression d'un trouble de la mémoire sous les traits d'un malaise physique compte au nombre des mises en scène des répercussions du passé. La certitude cède le pas au doute à propos de ce qui a véritablement eu lieu, de sorte que les points de repère s'évanouissent. Un des exemples particulièrement frappants qu'interprète Doren Wohlleben se trouve dans le deuxième récit de *Vertiges*. Après avoir perdu ses papiers d'identité, donnés par erreur par la réception de son hôtel à un autre voyageur allemand, le narrateur doit se rendre au consulat de Milan afin de faire établir un nouveau passeport. En haut de la cathédrale, il ne se souvient plus des derniers événements, et éprouve des vertiges répétés. Le nom de la ville où il se trouve, Milan, lui échappe (V, 108/130-131). Doren Wohlleben met en évidence les liens qu'entretiennent la perte de l'identité, les vertiges et le dysfonctionnement de la fonction du langage, en soulignant la référence implicite à la *Lettre* de Hugo von Hofmannsthal, où la crise du langage fait écho à une crise de l'identité<sup>56</sup>. Les passages analogues à celui qui vient d'être évoqué permettent de fonder plus largement la mise en relation de ces notions. Dans l'ensemble des cas, le vertige est associé à l'expression d'un malaise et il met en scène la suspension du principe de réalité au profit des inquiétudes du personnage. De tels moments ne se trouvent pas uniquement dans le premier ouvrage narratif de Sebald. Tandis que dans *Vertiges*, les moments de vertige surprennent généralement un narrateur peu conscient de son état de fragilité lorsque le trouble survient, Jacques Austerlitz subit des attaques bien plus violentes qui ne se cantonnent pas dans les limites de ce symptôme. Crise de la parole, convulsions hystériques : autant de phénomènes qui rendent compte d'un malaise bien plus profond et personnel que celui qui fait toucher du doigt une possible porosité entre l'intériorité et le monde. En revanche, lorsque le personnage tente de trouver une image de sa mère afin de pallier son manque de souvenir, il poursuit une chimère, croit reconnaître son visage, avant d'être détrompé par la femme qui l'a gardé enfant (A, 299-300/355-357). L'incertitude qui le gagne à ce moment relève davantage de ces vertiges où le principe de réalité est suspendu.

Alors que l'incertitude éprouvée par un personnage en proie au vertige résulte de son état subjectif, le trouble de la frontière qui sépare réalité et invention peut également être perçu de l'extérieur par la confrontation à la falsification. « Schwindel » doit alors être entendu au sens de *tromperie*, et les récits proposent

55 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, op. cit., p. 282-294.

56 *Ibid.*, p. 288-293.

l'élucidation de quelques-unes d'entre elles, dans des champs très variés, dont trois sont explorés ici afin de montrer leur étendue. Le cas le plus flagrant repose sur l'examen d'une image retouchée à des fins de propagande. Dans « Max Aurach », le dernier récit des *Émigrants*, le peintre raconte comment son oncle, Leo, était le seul à parler ouvertement de la situation politique depuis la prise du pouvoir par Hitler en 1933 (*E*, 215-217/273-275). Signe de sa lucidité, il lit dans une photographie de l'autodafé de Würzburg un montage, en tenant le raisonnement suivant : dans la mesure où l'événement a eu lieu le soir, il est impossible qu'une photographie ait été prise, si bien que le cliché publié dans un journal doit représenter une autre manifestation à laquelle un nuage de fumée blanche ainsi qu'un ciel noir ont été ajoutés. Le narrateur, à qui ces explications paraissent douteuses, se rend à l'évidence après avoir retrouvé cette image, reproduite dans le récit au titre de pièce à conviction. Les moyens de la propagande sont percés à jour par la clairvoyance d'un observateur qui ne se laisse pas happer par le climat de terreur. Dès lors, il n'est pas surprenant de lire que cet oncle est le seul à tenir compte de la réalité et à en parler, tandis que les autres membres de la famille tentent de faire comme si de rien n'était et refusent même de comprendre – ou de dire – les raisons pour lesquelles la grand-mère s'est suicidée. Le déni de réalité va de pair avec une angoisse plus profonde, sourde, non verbalisée, tandis que Leo, capable d'articuler les changements que subit son univers, organise à temps son émigration, et pourra accueillir son neveu le moment venu. La tromperie organisée par la propagande ne résiste pas à l'œil lucide de Leo. Son regard, pareil en cela à celui du mélancolique sebaldien, situe avec justesse le point de basculement entre vérité et falsification, comme en témoigne la conclusion à laquelle le personnage aboutit à partir de cette constatation : il considère que, de manière analogue à cette photographie truquée, tout est depuis le début une falsification. La remarque, peu explicite, peut être lue comme une définition de l'entreprise national-socialiste dans son ensemble, en ce qu'elle repose dans ses fondements sur une construction qui procède à un travestissement par ses visées idéologiques. Les victimes de cette illusion (d'optique dans le cas de la photographie) croient entendre un discours qui porte sur la réalité alors qu'il propose une fiction du monde instrumentalisée. Cet exemple permet de saisir comment l'interrogation à l'égard du rapport entre perception et réalité, qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Sebald, se traduit au plan de l'analyse de document historique par la mise en scène d'un regard contemporain perspicace qui ne cède pas à l'illusion de la tromperie.

Loin de l'ampleur nationale de la propagande nazie, et sans que l'intention qui lui préside soit mauvaise, l'effacement de l'identité de Jacques Austerlitz au moment de son adoption par le couple Elias relève d'une forme de tromperie (*A*, 82-83/96-101). Jusqu'à ses examens, le jeune garçon aura cru se nommer



Dafydd Elias. Gravement affecté par la mort de son épouse, le pasteur Elias est alors interné dans un hôpital psychiatrique. Il n'est plus en mesure de révéler au garçon qu'il a élevé son identité véritable, comme il avait eu l'intention de le faire. Jacques Austerlitz apprend donc son nom *propre* de la bouche du directeur de son école, sans autre forme de commentaire. Il doit soudain faire face à une nouvelle identité qui lui est étrangère, au sens le plus littéral du terme, puisque le prénom est français, et que le nom de famille ne lui évoque aucune association. Son identité transitoire, de ses quatre ans à la fin de son adolescence, a fait écran aux souvenirs précédents, et aux langues qu'il pratiquait dans sa plus tendre enfance. La substitution de « Dafydd Elias » à « Jacques Austerlitz » a fait disparaître une personne qui doit réapparaître des années plus tard, par un nouveau coup du hasard, si bien que les réattributions des noms jouent le rôle d'un *fatum* : ce qui est dit par un tiers infléchit de manière irrémédiable le destin du personnage, à la manière de ces formules magiques prononcées par les fées, dont l'origine étymologique souligne le lien privilégié à la parole. Si la tromperie relève en première instance de la fiction, elle induit des effets parfaitement réels<sup>57</sup>. Ce point d'articulation entre deux univers trop souvent opposés met en évidence la valeur pragmatique de la tromperie.

En elle peut couvrir une dimension ludique. Le phénomène bascule alors du côté du *canular*. Paul Bereyer en pratique un avec constance pendant qu'il exerce ses fonctions d'instituteur (*E*, 47/53-54). Il nourrit une aversion profonde à l'égard du catéchiste Meier et du prébendier Meyer qui dispensent successivement le cours de catéchisme, ce qui le conduit à remplir d'eau le bénitier avec un arrosoir afin que le prébendier n'ait jamais à le remplir d'eau bénite. Ce dernier est alors partagé entre des sentiments contradictoires, tenté qu'il est de croire alternativement à un signe divin ou à la malveillance d'une âme égarée, hypothèse dont il ne parvient pas à tirer les conséquences ultimes en vidant le bénitier de son contenu. Bien qu'elle soit le fait de l'instituteur, et non d'un élève, cette tromperie est un bel exemple de canular. Il provoque la perplexité de sa victime, qui n'est pas en mesure de tirer l'affaire au clair, et la conduit à officier avec de l'eau courante, et donc à contrefaire le rite religieux. Sur le mode humoristique, les conséquences bien réelles de la falsification sont d'autant mieux mises en valeur qu'elles jouent sur une autre opposition, celle qui dissocie le monde d'ici-bas de l'au-delà. Le miracle est en effet la figure qui abolit la frontière entre immanence et transcendance, puisqu'il fait intervenir le divin dans le cours régulier de la vie. Forme de vertige en ce qu'il récuse les principes rationnels déduits par l'homme, il est tourné en ridicule par le canular

57 Ce point est poussé à l'extrême dans la nouvelle de Borges « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », où un monde fictif vient envahir la réalité.

de Paul Breyer en raison de l'origine triviale du phénomène. En lieu et place de la rencontre entre l'immanent et le transcendant, se joue le renversement du sacré par le profane. Le procédé est assimilable au bouleversement carnavalesque des valeurs, où le bas prend la place du haut pendant un temps déterminé. Or dans cet exemple, l'atteinte portée à l'autorité n'a pas lieu sur un mode frontal, mais par un stratagème qui subvertit la position de l'institution religieuse. En cela, cette forme de tromperie relève au sens strict de la subversion.

322

La subversion renvoie à la notion de renversement « par en dessous », c'est-à-dire à un changement qui ne vient pas d'un ailleurs, mais de l'intérieur d'une structure. Or Doren Wohlleben remarque que le terme *ilinx*, tel qu'il est employé et défini par Roger Caillois, a été traduit par « Rausch » dans l'édition allemande, mais que Wolfgang Iser préfère à ce choix le terme de « Subversion »<sup>58</sup>. Ce dernier justifie cette traduction en indiquant que la « subversion » met l'accent sur le processus carnavalesque par lequel l'état d'ivresse est atteint<sup>59</sup>. Le terme grec, pour sa part, désigne un tourbillon ou un tournoiement<sup>60</sup>, ce qui justifie à deux titres supplémentaires le choix de Wolfgang Iser : d'une part, la notion de processus, d'action est mieux soulignée par « subversion », de l'autre, l'origine du terme latin renvoie également à l'idée de tourner. Cette traduction rend ainsi bien compte de l'anéantissement temporaire de la perception du monde extérieur par un mouvement créé par la danse, le manège, la vitesse. Quant au canular, la mystification qu'il produit donne lieu à un vertige de la personne dupée, qui a pris pour la réalité ce qui n'était qu'une illusion. En outre, la dimension ludique de cette tromperie doit être soulignée.

À la lecture des textes de Sebald, un sentiment d'incertitude peut naître. Face à l'accumulation de notations érudites et de coïncidences, certains lecteurs seront pris de doute. Tout ce qui est dit correspond-il bien à la réalité, et à la vérité ? Les exemples de falsification des sources littéraires ont bien montré qu'une certaine suspicion était de mise<sup>61</sup>. Les manifestations ludiques de mystification indiquent clairement que le narrateur se joue du lecteur tout en jouant avec lui. Dans le long passage particulièrement frappant au cours duquel la vie du hareng à travers les âges est détaillée, un détail prête à sourire. Deux savants fous auraient tenté de mettre au point une forme de lumière artificielle en menant des expériences à partir de la phosphorescence de ce poisson, ce qui semble

58 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, op. cit., p. 280-281.

59 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 451.

60 Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, p. 967.

61 On pensera notamment à l'invention d'un passage dans le récit autobiographique de Conrad dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 141 (p. 140), ou d'un livre et de son auteur dans *Vertiges*, p. 226 (p. 280).

une entreprise bien hasardeuse, mais de grandes découvertes sont nées d'idées tout aussi saugrenues. Dans ce cas, les aspirants inventeurs sont prédestinés par leur nom, Herrington et Lightbown : à eux deux, ils conjuguent le hareng et la lumière, de sorte que leurs efforts conjoints semblent prometteurs. Et pourtant, ces recherches demeurent vaines (*AS*, 77-78/76-77). Elles ne sont pas les seules : aucune trace de l'existence de ces présumés inventeurs n'a pu être retrouvée. À ce propos, Richard Sheppard, qui s'est également penché sur cet exemple, parle d'« erreurs factuelles délibérés » destinées à « subvertir la voix qui parle *ex cathedra* »<sup>62</sup>. Une fois encore, le principe poétologique sebaldien fondamental, qui remet en cause la prévalence des formes monologiques de discours, est à l'œuvre.

Plutôt que de donner d'autres exemples de falsification et de courir le risque d'ôter au lecteur le plaisir d'être dupé, il s'agit désormais de montrer les procédés par lesquels le dispositif narratif instille des moments de doute dans l'esprit du lecteur, notamment dans *Les Anneaux de Saturne*. À cet égard, les quatre ouvrages ne sont pas égaux. Par les vertiges, mais également au moyen des hallucinations et des sentiments de persécution, *Vertiges* rend compte d'un état dont le lecteur ne parvient pas nécessairement à déterminer le fondement objectif, dans la mesure où ce sont précisément les limites de l'objectivité qui sont mises en doute. *Les Émigrants*, par sa dimension d'enquête au sujet de personnages dont les vies recèlent des parts de mystère, souligne pour sa part le voile qui dissimule des pans entiers de la vie d'autrui et contribue à d'éventuelles méprises. Dans *Austerlitz* enfin, un personnage quitte un état de certitude erroné à propos de son passé et se livre peu à peu à une quête de sa propre histoire semée de difficultés, de sorte que le lecteur est pris, par le déroulement entrecroisé du récit, dans les méandres qui ont pu ébranler les fondements d'une existence. Dans *Les Anneaux de Saturne* en revanche, le narrateur, personnage principal, n'est pas en proie à des crises intérieures pendant son voyage, mais le doute fondamental qui hante l'écriture sebaldienne se traduit par l'introduction de certains faits en apparence attestés.

La stratégie du canular est d'autant plus troublante qu'elle intervient précisément au moment où le narrateur relate des événements historiques. bercé par le ronronnement d'un discours familier, le lecteur est troublé par des notations, à peine perceptibles, qui minent en réalité la confiance qu'il est en droit de lui accorder, comme le montrent les exemples suivants. Alors que son trajet le mène à un pont qui enjambe la rivière Blyth, le narrateur rapporte ces propos au sujet d'un train qui aurait effectué ce parcours :

62 Richard Sheppard, « Dexter – sinistère », art. cit., p. 428. L'auteur cite plusieurs exemples d'erreurs factuelles p. 428-429.

Le pont sur la Blyth a été bâti en 1875 pour assurer, entre Halesworth et Southwold, la circulation d'un chemin de fer à voie étroite dont les wagons, à en croire différents historiens locaux étaient initialement destinés à l'empereur de Chine. Quant à identifier avec certitude l'empereur de Chine qui était censé avoir passé commande de ce train, je n'y suis pas parvenu malgré de patientes recherches, pas plus que je n'ai pu savoir pourquoi la livraison n'a pas été effectuée, ni dans quelles circonstances le petit train qui devait assurer la liaison entre Pékin, à l'époque encore ceinturé de forêts de pins, et l'une des résidences impériales d'été, avait finalement été mis en service sur une voie secondaire de la Great Eastern Railway. Les sources incertaines ne s'accordent que sur un point, à savoir que les contours de l'animal héraldique impérial, enveloppé des nuages de vapeur produits par sa propre haleine, étaient alors nettement reconnaissables sous la laque noire du train, emprunté principalement par les baigneurs et les estivants et dont la vitesse était limitée à un maximum de seize milles à l'heure<sup>63</sup>.

324

L'attribution de l'anecdote repose sur un pur principe d'autorité. La confiance accordée au narrateur nous conduit à porter crédit aux historiens de la région, dont les noms ne sont pas davantage cités que les titres des ouvrages qu'ils auraient rédigés. Alors que le récit n'hésite pas donner des indications précises de sources dans certains cas<sup>64</sup>, le flou qui entoure cette référence est troublant. Cette incertitude se voit renforcée par le fait qu'il est en outre impossible de savoir exactement quel empereur est à l'origine de la commande du train et quelles ont été les circonstances qui ont mené à la rupture du contrat. L'accumulation des imprécisions culmine dans la notation qui considère que les sources sont peu fiables, ce qui confère une légitimité certaine aux doutes

63 *Les Anneaux de Saturne*, p. 165-166. « Die Brücke über den Blyth ist 1875 gebaut worden für eine zwischen Halesworth und Southwold verkehrende Schmalspurbahn, deren Waggon, wie von verschiedenen Lokahistorikern behauptet wird, ursprünglich bestimmt waren für den Kaiser von China. Um genau welchen Kaiser von China es bei dem mutmaßlichen Auftraggeber sich gehandelt hat, das herauszufinden ist mir trotz längerer Nachforschungen nicht gelungen, noch konnte ich in Erfahrung bringen, weshalb es nicht zur Erfüllung des Lieferkontrakts kam und aufgrund welcher Umstände der kleine kaiserliche Hofzug, der vielleicht das damals noch von Pinien umwaldete Peking mit einer der Sommerresidenzen hätte verbinden sollen, schließlich auf einer Seitenlinie der Great Eastern Railway in Dienst genommen wurde. Einigkeit besteht in den unsicheren Quellen lediglich darüber, daß die Umrisse des geschweiften, von seinem eigenen Atem umwölkten kaiserlichen Wappentiers deutlich zu erkennen gewesen sind unter der schwarzen Lackierung der hauptsächlich von Bade- und Feriengästen beanspruchten, auf eine Höchstgeschwindigkeit von sechzehn Meilen pro Stunde begrenzten Bahn » (p. 166-167).

64 Pensons par ex. aux documents consultés dans la *Sailor's Reading Room* au chap. IV, dont des extraits sont reproduits dans *Les Anneaux de Saturne* p. 117-118 (p. 117-118), ou encore aux références à des histoires naturelles comme *Thierleben* de Brehm, p. 34 (p. 33).

qu'un lecteur pourrait nourrir à l'égard de la véracité des propos. Au terme de ce développement, le narrateur se lance dans une présentation synthétique de la taxinomie du dragon, telle qu'elle est présentée dans *Le Livre des êtres imaginaires* de Borges, de sorte que des faits prétendument historiques sont juxtaposés à des fables, dont l'importance culturelle est tout aussi réelle. Après ce détour par une nomenclature des dragons qui mène à une histoire de la Chine dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une quinzaine de pages plus loin, nous lisons les phrases suivantes :

Je m'imagine que le petit train orné du dragon chinois, qui devait circuler plus tard entre Halesworth et Southwold, avait été initialement commandé pour Guangxu [...]. Une chose est certaine, en tout cas, c'est que Guangxu, faute d'avoir réussi à prendre le pouvoir, fut assigné à résidence dans l'un des palais ceinturés d'eau [...] <sup>65</sup>.

Le rapprochement entre le train impérial et ce moment de l'histoire de la Chine procède de l'imagination du narrateur, qui n'a pas vu lui-même l'emblème du dragon sur la locomotive. De là à se demander si ce train a réellement existé, il n'y a qu'un pas, d'autant que le narrateur met un terme au passage qui fait état du rôle de son inventivité par une tournure qui renvoie au discours scientifique attesté. Alors qu'il aurait pu nous faire accroire que cette histoire était fondée historiquement, Sebald laisse affleurer les traces de la fantaisie et sème le doute dans l'esprit de son lecteur.

Dans la suite de ce chapitre, le narrateur évoque, à l'occasion d'un commentaire sur l'effondrement de la région de Dunwich, la biographie d'Algernon Swinburne. Le narrateur se souvient d'avoir lu dans une étude consacrée au poète que ce dernier, en visite avec son ami Watts Dunton dans la région d'All Saints, avait cru apercevoir à la tombée de la nuit une lueur verte sur la mer. Ce phénomène, qu'on décrit habituellement sous le terme de « rayon vert », lui rappelle le palais de Kublai Khan, édifié à l'emplacement de l'actuel Pékin, à la belle époque de Dunwich. Comment Swinburne peut-il bien se souvenir d'un lieu qu'il n'a pas vu ? Toute la description pose la question du support sur lequel s'appuie le souvenir. Loin de se limiter à l'expérience directe, il peut parfaitement s'ancrer dans des lectures, animées par un esprit imaginaire. Pourtant, le récit laisse entendre que le poète a pu

<sup>65</sup> *Les Anneaux de Saturne*, p. 182-183. « Ich stelle mir vor, daß der kleine Hofzug mit dem Bild des chinesischen Drachen [sic], der später zwischen Halesworth und Southwold verkehrte, ursprünglich für Kuang-hsu in Auftrag gegeben [...]. Verbürgt ist jedenfalls, daß die Versuche Kuang-hsus, die Macht an sich zu bringen, zuletzt dazu führten, daß er in einem der vor der verbotenen Stadt liegenden Wasserpaläste in Festungshaft gehalten [...] wurde [...] » (p. 183-184).

se souvenir directement de ce qu'il n'a pas vécu, hypothèse qui n'est pas sans évoquer le dialogue entamé par Edward FitzGerald et Omar Khayyam en dépit des huit siècles qui les séparent. Le souvenir énigmatique de Swinburne nous est transmis par l'intermédiaire d'une biographie connue du narrateur. L'étrangeté de ce passage plonge ses racines dans le flou qui entoure la référence bibliographique. Son titre n'est pas davantage donné que celui de la chronique qui servait de source à l'épisode du train chinois sillonnant le Suffolk ; en outre, le texte se poursuit de la manière suivante :

Sauf erreur de ma part, l'étude en question racontait comment Swinburne avait décrit ce soir-là dans ses moindres détails le palais légendaire à Watts Dunton [...]. Jamais auparavant et jamais plus depuis, c'est ce que Swinburne aurait affirmé ce soir-là à Dunwich, on n'avait créé rien de plus beau au monde que cette montagne artificielle, verte même en plein hiver, couronnée d'un château de plaisance du même vert<sup>66</sup>.

326

L'anecdote est donc soumise aux aléas d'une succession de mémoires : celle du narrateur, qui ne donne pas sa source et ne l'a pas consultée avant de rédiger ce passage ; celle du biographe dont le nom demeure inconnu et dont les sources ne sont pas indiquées ; celles de ces sources mêmes, dont nous ignorons le lien avec les personnages impliqués en première ligne. Au lieu de combler les béances qui fragilisent la transmission, le narrateur en dévoile ponctuellement l'ampleur, grâce notamment à l'emploi de la modalisation « c'est ce que Swinburne aurait affirmé ». Dans la matière de l'écriture se loge l'éventualité du canular, notamment dans l'expression « l'étude en question », ambivalente. Elle peut tout autant signifier « ladite étude » que « l'étude douteuse ». Si l'on garde en mémoire les précédents coups de boutoir portés à l'authentification de l'anecdote, il est légitime de lire dans le choix de cette expression la clef de voûte de la construction du canular. Elle achève en effet de semer le doute dans l'esprit du lecteur, qui aura bien du mal à vérifier la véracité de l'épisode relaté. Avant de commencer véritablement sa notice biographique sur le poète, le narrateur clôt ce rapprochement avec la Chine de Kublai Khan sur une coïncidence : Algernon Charles Swinburne et l'impératrice Tz'u-hsi ont pratiquement les mêmes dates de naissance et de mort. Cette habile transition vers une évocation plus factuelle de la vie de l'écrivain s'inscrit dans le champ de la comparaison incertaine entre le palais chinois et le rayon vert, dont le fondement paraît

66 *Ibid.* (je traduis). « Wenn ich nicht irre, war in der fraglichen Studie davon die Rede, wie Swinburne den sagenhaften Palast Watts Dunton an jenem Abend in allen Einzelheiten beschrieben hat [...]. Nie zuvor und nie seither, soll Swinburne an jenem Abend in Dunwich behauptet haben, sei auf der Welt etwas Schöneres geschaffen worden als der selbst mitten im Winter grüne, von einem gleichfalls grünfarbenen Ruheschloß gekrönte künstliche Berg » (p. 193-194).

bien tenu. La similitude n'est-elle pas la raison véritable de la présence de ces deux figures dans le même chapitre des *Anneaux de Saturne*, et de l'improbable comparaison dont la transmission paraît si peu fiable ? Tout l'art de la narration réside dans le suspens de la réponse.

Les deux exemples évoqués témoignent d'une stratégie qui vise à brouiller la frontière entre réalité et imagination, et dont les occurrences sont légion dans cet ouvrage. Leur grande subtilité leur confère leur efficacité, dans la mesure où elle laisse accroire que le propos est vrai, mais sème un léger doute analogue à celui qui peut nous gagner lorsque nous doutons de nos propres souvenirs. La restitution du passé à laquelle procède l'écriture narrative de Sebald suit un chemin qui mène aux limites de la mémoire et ne dissimule pas ses incertitudes. Dès le premier des quatre ouvrages narratifs, ce point fait l'objet d'un traitement direct qu'étudie notamment Doren Wohlleben. Le récit reprend un passage des carnets de Beyle où l'écrivain rapporte comment une gravure a pu se substituer à l'un de ses souvenirs personnels, ce qui le conduit à déconseiller l'acquisition d'images qui représentent des lieux visités (V, 12-13/111-112). En toute bonne foi, la remémoration se révèle parfois n'être qu'une reprise d'emprunts. De manière réflexive, ce passage présente des considérations qui se traduisent autant dans la mise en scène du vertige que dans la pratique du canular. Plutôt que de remettre en question frontalement la confiance placée dans le discours, par exemple par des duperies qui seraient dévoilées, Sebald parsème son écriture de points où les frontières se dissolvent. Au lieu de conduire à un repli du lecteur, devenu méfiant à force de déconvenues, elle parvient, en combinant un mode ludique et une approche critique, à éveiller sa sensibilité à ces questions sans récuser la portée intrinsèque d'une assertion, même erronée. À ce titre, elle répond à la lucidité dont procèdent aussi bien la mélancolie sebalddienne que son versant ironique.

#### DE L'ERRANCE AUX ERREMENTS

Le regard oblique porté par Sebald sur le monde en vertu d'un principe de lucidité mélancolique lui sert à dévoiler – et dénoncer – des catégories en place qui ne lui semblent pas éthiquement fondées. En d'autres termes, de même que le déplacement spatial est la version géographique du déplacement stylistique, la subversion en est le versant éthique et politique. Nous en étudions ici un exemple, celui du dérangement mental, afin d'en montrer les ramifications et sa cohérence conceptuelle sous-jacente, fondée dans les moyens stylistiques mis en évidence dans notre travail.

À trois reprises, les ouvrages de Sebald nous présentent des scènes de désorientation spatiale. Le narrateur ou l'un des personnages se met à tourner littéralement en rond, ne parvient pas à poursuivre son chemin et à s'extraire d'un périmètre circonscrit. Toujours, ces épisodes prennent place alors que le personnage est précisément parti de chez lui pour surmonter une période désorientée de sa vie. *L'incipit* du deuxième récit de *Vertiges*, « All'estero », nous présente ainsi un narrateur prisonnier d'un secteur précis de Vienne dont il établit les frontières après coup, à sa plus grande surprise, alors qu'il retrace sur une carte les trajets effectués lors de son séjour dans la capitale autrichienne (V, 35-36/39-40). En dépit de son éloignement, il trace par ses pas les contours de son enfermement mental. Ses errances sont le signe d'errements psychiques dont la nature réside dans un sentiment d'enfermement<sup>67</sup>. Or une scène analogue ouvre le dernier livre de Sebald, *Austerlitz*. Le narrateur est parti pour la Belgique afin de mener des recherches, mais également pour des raisons qui lui échappent. Un sentiment de malaise s'empare de lui à son arrivée à Anvers et il se met à arpenter d'un pas incertain les rues du centre-ville (A, 9-10/5-6). La parenté stylistique entre les deux citations est flagrante en allemand ; toutes deux s'ouvrent sur une indication de temps ; des expressions comme « ungut » (« difficile », « mauvais »), « kreuz und quer » (« en zigzag », « dans tous les sens ») leur sont communes ; l'errance dans les rues est rapportée sur un ton analogue, et dans les deux cas, le sentiment de malaise est présent. La troisième scène de désorientation se trouve dans *Les Anneaux de Saturne*. Au cours de sa promenade à pied dans le Suffolk, le narrateur se perd dans la lande. Il ne cesse de revenir sur ses pas et ce d'autant que les seuls panneaux indicateurs présents sont vierges, si bien que le narrateur est gagné par l'angoisse (AS, 204-205/204-205).

Les épisodes de désorientation mettent en évidence une équivalence entre errances géographiques et errements psychiques. En effet, dans les trois cas mentionnés, le narrateur établit une corrélation ferme entre son état intérieur et les trajets qu'il effectue. Toutefois, la similarité entre ces séquences induit une autre désorientation, celle du lecteur. La résurgence de scènes analogues dans leur déroulement et leur rythme, où le même vocabulaire est employé et où l'état mental décrit est comparable contribue à susciter une confusion dans

67 Voir John Zilcosky, « Sebald's Uncanny Travel : The Impossibility of Getting Lost », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 102-120, qui déploie les implications de cette impossibilité à se perdre véritablement dans le domaine de l'orientation sexuelle (*Vertiges*), dans le rapport à la mort (*Les Anneaux de Saturne*) et dans le traitement de l'histoire (*Les Émigrants*).



la mémoire du lecteur, qui sera dès lors enclin à confondre les ouvrages, à se perdre dans l'œuvre et à être gagné par le sentiment de revenir à son tour sans cesse sur ses pas. En d'autres termes, Sebald met en place les jalons du *déjà vu*, ou en l'occurrence, du déjà lu. C'est désormais au tour du lecteur d'être pris dans un labyrinthe où il s'égaré. Confronté en outre à l'irruption d'images parfois mystérieuses, à des langues qu'il ne comprend pas, à des situations d'énonciation dont l'attribution se révèle ponctuellement malaisée, à des répétitions insaisissables, à des citations masquées, à des parodies, régionalismes ou archaïsmes, le lecteur peut bien légitimement être gagné par un sentiment d'inquiétante étrangeté.

Dans aucun des trois cas précédemment évoqués Sebald n'emploie le terme « unheimlich », alors qu'il correspond très exactement aux états décrits<sup>68</sup>. Pourtant, l'auteur s'est longuement interrogé sur la notion théorisée par Freud, au point d'intituler l'un de ses recueils d'essais consacré à la littérature autrichienne *Unheimliche Heimat*. Dans le titre de ce recueil, l'identité immédiate du chez soi est récusée sans être niée, de sorte qu'un « étrangement » se produit à l'endroit même de la familiarité. L'essai que Freud consacre à cette notion en 1914 se fonde pour sa part sur une analyse des définitions sémantiques donnée par les dictionnaires afin de démontrer que le terme « heimlich » appartient à deux sphères de représentation, celle du familier et celle du caché. Sans être opposées, elles sont néanmoins radicalement hétérogènes. Or « unheimlich » est l'antonyme de la première acception uniquement, si bien que ce terme en vient à se rapprocher de « heimlich » pris dans sa seconde acception. Le titre proposé par Sebald introduit un nouveau terme, celui de « Heimat », et fait ainsi jouer les harmoniques politiques des termes dérivés de « Heim » en introduisant la notion de pays natal au sujet de l'Autriche. Les essais traitent en effet d'écrivains du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle et notamment de leur rapport à leur pays et à l'exil.

L'essai de Freud n'est pas inconnu de Sebald, on n'en saurait douter. En réalité, l'*incipit* d'« All'estero » est tout simplement la réécriture d'un passage du texte freudien<sup>69</sup>. Après avoir examiné les emplois de ce terme en allemand et en avoir sondé des manifestations dans l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann, Freud livre des

68 Le terme apparaît en revanche dans *Les Émigrants* p. 313-314 (p. 244-246) au moment où les carnets de Luisa Lanzberg relatent le déménagement de la famille, qui correspond à la fin de son enfance. La nouvelle maison lui demeure étrangère, tout en elle « respir[e] une étrange atmosphère de malaise » (« etwas ausgesprochen Unheimliches »).

69 Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985 (« Das Unheimliche », dans *Psychologische Schriften. Studienausgabe*, éd. A. Mitscherlich, A. Richards et J. Strachey, Frankfurt a.M., Fischer, 1970, t. IV, p. 241-274). Voir également Mark R. McCulloh, *Understanding W.G. Sebald, op. cit.*, p. 57-58 et John Zilcosky, « Sebald's Uncanny Travels », art. cit., p. 107-109.

exemples tirés de sa propre expérience. À l'occasion d'un séjour dans une ville italienne, il s'est fourvoyé dans un quartier mal famé. Il tente de s'en éloigner au plus vite mais, en dépit de ses efforts, il se retrouve par trois fois au même endroit. Un sentiment de malaise le gagne, qu'il qualifie de « unheimlich<sup>70</sup> ». Contrairement au narrateur de *Vertiges*, Freud se rend compte immédiatement du caractère étrange de sa promenade, de son retour incessant sur les mêmes lieux. Mais tous deux, sur le moment ou après coup, éprouvent le même malaise. Les deux textes commencent par une indication de temps. Le ton de la description comme le rythme sont très proches de ceux de Sebald. De telles parentés d'écriture sur un sujet si voisin inscrivent en filigrane dans le texte de Sebald la notion théorisée par Freud, qui poursuit son essai en donnant un autre exemple de cette sensation si singulière, qui n'est pas sans rappeler cette fois la scène relatée dans *Les Anneaux de Saturne*. Freud évoque la perte de repère que l'on éprouve dans la forêt en montagne, en plein brouillard, lorsque malgré les efforts prodigués, on se retrouve toujours au même endroit<sup>71</sup>. Bien que l'écriture n'offre pas dans ce cas d'analogie véritable, il est frappant de voir que deux des exemples donnés par Freud sont réécrits par Sebald. Par palimpseste, la notion freudienne hante le texte sebaldien. Elle brouille les frontières du propre et de l'autre et assigne un entre-deux au sujet qui est en proie à cette sensation. C'est ainsi que sa place se définit alors comme étant *conjointement* à l'intérieur et à l'extérieur. Le pastiche freudien permet ainsi la reproduction du sentiment « unheimlich » dans la mémoire littéraire du lecteur.

L'impact de l'analyse de 1914 sur la poétique de Sebald se mesure pleinement si l'on rappelle que l'essai se poursuit par l'examen d'une autre catégorie d'expériences à l'origine d'un malaise comparable, les coïncidences troublantes, dont on sait qu'elles foisonnent dans les récits sebaldiens. Là où d'aucuns parleraient de hasard, le sujet en proie à un tel sentiment lit dans une conjonction de phénomènes la trace d'une détermination extérieure et rapporte les événements à soi. C'est bien ce qu'éprouve le narrateur des *Anneaux de Saturne* lorsqu'il rend visite à son ami Michael Hamburger. La séquence débute par le récit des coïncidences singulières qui lient cet ami à Hölderlin : « proximité des dates de naissance, départ du pays natal, année de naissance de

70 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », art. cit., p. 239-240 : « Un jour que je flâuais, par un chaud après-midi d'été, dans les rues inconnues et désertes d'une petite ville italienne, je tombai par hasard dans une zone sur le caractère de laquelle je ne pus longtemps rester dans le doute [...]. Mais après avoir erré un moment sans guide, je me retrouvai soudain dans la même rue où je commençai à susciter quelque curiosité, et mon éloignement hâtif eut pour seul effet de m'y reconduire une troisième fois par un nouveau détour. Mais je fus saisi alors d'un sentiment que je ne peux que qualifier d'*unheimlich* [...] » (« Das Unheimliche », dans *Psychologische Schriften*, op. cit., t. IV, p. 259-260).

71 *Ibid.*, p. 240 (p. 260).

Hölderlin inscrite sur la pompe à eau de la maison qu'a choisie Hamburger, résurgence du nom de jeune fille de sa mère dans la dédicace d'un poème de Hölderlin (*AS*, 216-217/217). »

Les convergences biographiques placent la vie de Michael Hamburger sous le signe de Hölderlin. Mais le texte se poursuit en traçant une nouvelle filiation, qui lie cette fois Hamburger et le narrateur, de sorte que ce dernier semble vivre avec quelques années de décalage la vie de son prédécesseur : « ils ont passé la douane anglaise à trente-trois ans d'écart, envisagent tous deux de renoncer à l'enseignement, sont tous deux écrivains, allergiques à l'alcool, et le narrateur a le sentiment d'avoir vécu dans la maison de Hamburger la même vie que lui » (*AS*, 217/217-218).

Des éléments biographiques, mais aussi le mobilier, la maison, l'environnement de Michael Hamburger entrent en résonance : Hamburger est un autre du narrateur tout en étant presque lui-même. Sa propre limite se dissout au contact de cet autre, puisqu'il se voit à l'extérieur de lui-même, aussi le poète comme le narrateur préfèrent-ils se détourner de telles pensées par crainte de perdre la raison. Par la mise en scène d'une telle série de coïncidences qui affectent la frontière entre soi et l'autre et insinuent de l'étrangeté dans la familiarité (le cas Michael Hamburger n'en est qu'un exemple parmi tant d'autres), Sebald use du sentiment « unheimlich » comme d'une basse continue de son travail poétique.

#### Écriture et dérangement

Dans les mises en scène d'une désorientation spatiale qui fait écho à un dérangement mental, Sebald rend compte d'une préoccupation présente dès ses premiers écrits rédigés en qualité de chercheur en littérature. À ses débuts, il manifestait un intérêt palpable pour la pathographie<sup>72</sup>. Dans son analyse de l'écriture de Carl Sternheim, dès 1969, il met en évidence des traits névrotiques et schizophréniques chez cet auteur (qui avait étudié entre autres la psychologie), justifiant en introduction le parti pris méthodologique qui le mène à intégrer à son étude littéraire des développements psychologiques et sociologiques afin d'accéder à une meilleure compréhension de l'œuvre. Dans sa thèse de doctorat consacrée à Döblin, parue en 1980, la dimension pathographique du travail est moindre, mais l'auteur n'hésite pas à convoquer des notions telles que la mélancolie ou la régression, appliquées à l'écrivain, afin de rendre compte de certains traits de son écriture. Il diagnostique ainsi dans les écrits du psychiatre Döblin une inaptitude à s'analyser. De ce même mouvement, procèdent les essais parus entre 1972 et 1985 et réunis dans le premier recueil critique publié

72 Voir sur ce point Martin Klebes, « Sebald's Pathographies », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 65-75.

par Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks*. Le fondement théorique commun à ces analyses réside, comme l'indique l'introduction, dans la mise en évidence, par une étude conjointe des textes et de la biographie des auteurs considérés, des dispositions psychiques qui fondent des descriptions du dérangement humain bien plus fines que celles que la psychologie a pu mettre en place<sup>73</sup>. En choisissant le terme « Derangement » en allemand (qui n'est pas employé par le corps médical) et en démontrant la supériorité de la littérature sur la psychologie dans la perception des errements humains, Sebald oriente sa conception du trouble psychique dans un paradigme spatial qui s'inscrit en faux par rapport à une approche médicale placée sous le signe de la nomenclature. Alors qu'il poursuit toujours une recherche qui lie psychisme et écriture, la vision pathographique cède le pas à une critique latente de la psychologie par la littérature. Sur son terrain, la science explicative se voit battue par le talent de certains écrivains. L'évolution théorique sous-jacente s'explique par le choix des auteurs sur lesquels Sebald se penche. Tandis que les deux premiers livres s'emploient à dénoncer l'hommage quasi unanime rendu à Sternheim et à Döblin, les essais examinent des œuvres méconnues, comme celle de Stifter, et procèdent à leur réhabilitation. Dès lors, la visée polémique est atténuée, et les mécanismes psychiques analysés ne relèvent plus de la pathologie.

Dans sa première période théorique, Sebald a eu recours à la nosographie, pour en venir à contester le geste par lequel la psychiatrie aurait procédé à une classification par trop schématique. Les essais suivants, dont certains sont réunis dans *Unheimliche Heimat* et dans *Campo Santo*, se détournent largement de l'approche pathographique pour prendre un tour plutôt sociohistorique dans le premier cas. Le recueil posthume *Campo Santo*, qui n'a pas été conçu par l'écrivain, réunit dans sa seconde partie des essais dont la parution s'étend de 1972 à 2001. La disposition chronologique des textes permet au lecteur de prendre la mesure de l'évolution de la position critique sebaldivienne<sup>74</sup>. En témoignent le sous-titre de l'essai consacré à Nabokov, « Note<sup>75</sup> », et celui de l'étude de Bruce Chatwin, « Approche<sup>76</sup> », qui situent l'essayiste aux côtés de l'écrivain dans une démarche empathique. Au lieu d'analyser les auteurs, Sebald les rencontre. De cette évolution témoignent notamment les deux essais qui portent sur l'œuvre poétique d'Ernst Herbeck, qui a été interné en clinique

73 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 9.

74 Sebald considère lui-même le chemin qu'il a parcouru depuis ses premiers articles jusqu'à la démarche empathique dans son essai « Kafka au cinéma », *Campo Santo*, p. 189-190 (p. 195-196) – et il est peu amène à l'égard de la littérature « secondaire ».

75 « Textures de rêve. Note sur Nabokov », dans *Campo Santo*, p. 177-185 (p. 184-192).

76 « Le secret du pelage roux. Approche de Bruce Chatwin », dans *Campo Santo*, p. 207-214 (p. 215-222).

psychiatrique la majeure partie de sa vie<sup>77</sup>. Sebald se penche sur la relation particulière du patient schizophrène au langage. Il formule dans le premier essai l'hypothèse selon laquelle son manque d'équilibre interne lui ôterait la possibilité de produire une œuvre plus régulière, mais qu'au demeurant, sa poésie ne se distingue pas fondamentalement de celle d'autres écrivains dont la productivité est également liée à un état d'agitation spécifique. Dès 1981, Sebald tient ainsi à considérer ces poèmes comme ceux d'un homme « normal », et à soustraire son analyse aux clichés attachés à l'excentricité. Il montre alors que l'œuvre de Herbeck récuse l'opposition entre sens et non-sens et laisse deviner des relations souterraines insoupçonnées entre ces deux pôles<sup>78</sup>. L'interprétation des poèmes vient ainsi corroborer l'hypothèse de départ et défier une séparation stricte entre normalité et folie. Dans le second essai, Sebald commence par relater les circonstances de sa rencontre avec cette œuvre poétique, dans une librairie de Manchester, et c'est à partir de cette inscription subjective qu'il développe une analyse du bestiaire de Herbeck fondée tout autant sur une connaissance factuelle précise que sur la lecture des écrits critiques à son sujet. Il cite ainsi le travail de Gisela Steinlechner, intitulé *Die Ver-Rückung der Sprache*<sup>79</sup>, où l'auteur montre comment un poète qualifié de fou (« verrückt ») produit une écriture qui déplace (« verrücken ») les frontières de la langue. Si le ton a donc bien changé d'un essai à l'autre, dès 1981, Sebald met en place une conception du dérangement qui se poursuit dans ses écrits critiques, et qui trouve son prolongement dans l'œuvre narrative.

On ne saurait dès lors s'étonner d'y retrouver la trace de plusieurs écrivains qui ont eu maille à partir avec les troubles psychiques, dont Ernst Herbeck dans *Vertiges*, Algernon Swinburne<sup>80</sup> et Hölderlin dans *Les Anneaux de Saturne*. Dans ce

77 « Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 131-148 et « L'enfant de la hase, le petit lièvre. À propos de l'animal totemique du poète Ernst Herbeck », dans *Campo Santo*, p. 163-169 (p. 171-178).

78 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 134-135 (je traduis). « En ouvrant la possibilité d'un passage de la discordance des représentations à leur concordance, les textes de Herbeck récuser la thèse d'une contradiction entre sens et non-sens, et témoignent de relations souterraines entre ces deux pôles bien plus nombreuses que nos maximes d'écoliers ne le laissent supposer ». [« Die an den Texten Herbecks ablesbare Möglichkeit eines Übergangs von diskordanten in konkordante Vorstellungen widerlegt die These vom Gegensatz zwischen Sinn und Unsinn und spricht dafür, daß es zwischen diesen Polen sehr viel mehr unterirdische Verbindungen gibt, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt »].

79 Gisela Steinlechner, *Über die Ver-rückung der Sprache*, Wien, W. Braumüller, 1989.

80 Algernon Charles Swinburne (1837-1909), après des études interrompues à Eton, compose une œuvre marquée par une vision anti-chrétienne et la récurrence des thèmes sado-masochistes. Ce poète proche du mouvement pré-raphaélite, fasciné par le Moyen Âge, a souffert sa vie durant de troubles psychiques qui l'ont conduit à mener une vie de plus en plus retirée que Sebald décrit avec précision dans *Les Anneaux de Saturne*.

dernier livre, dont l'un des thèmes majeurs est l'excentricité, les moments de crise d'écrivains comme Edward FitzGerald<sup>81</sup> ou Michael Hamburger sont également évoqués, sans qu'on puisse parler dans ces cas de troubles importants. Par-delà ces notations biographiques, les récits mettent en scène des situations où la parole est bloquée. L'œuvre de Sebald ne présente pas de cas de troubles du langage qui se rapprocheraient de l'aphasie. En revanche, certains personnages sont plongés dans des états de stupeur qui leur interdisent le recours à la parole. C'est le cas de Mathild Seelos (*V*, 201/246) lors de son retour à la maison après la Première Guerre mondiale, ainsi que du grand-oncle du narrateur, Ambros Adelwarth, à mesure que son état psychique se détériore, après la disparition de Cosmo Solomon.

Les blocages de la parole signalent la gravité de l'état du personnage concerné. Néanmoins, il serait erroné d'y lire un classement dans une catégorie de la pathologie psychologique. Ils révèlent l'ampleur d'une interrogation sur les fondements de l'identité. À ce titre, un épisode de *Vertiges* condense les étagements d'une remise en question de soi lors d'une phase où le narrateur, bon gré, mal gré, demeure mutique (*V*, 37-38/42). Les seuls êtres auxquels il parle véritablement sont des oiseaux, plus précisément des choucas et un merle qu'il appelle intérieurement du nom d'un oiseau mythique persan, le Simorgh<sup>82</sup>. Le choix de ces deux espèces est loin d'être arbitraire. On sait que « choucas » se dit en tchèque « Kafka », et l'œuvre de cet auteur est au centre de *Vertiges* dont une partie, « Le Dr. K. va prendre les bains à Riva », lui est explicitement consacrée. Kafka lui-même joue d'ailleurs sur ce mot dans l'histoire « Un vieux parchemin<sup>83</sup> », où il écrit qu'on ne peut pas parler avec les nomades car ils ne connaissent pas notre langue et qu'ils communiquent entre eux à la manière des choucas. S'il évite plus ou moins consciemment de discuter avec ses contemporains, le narrateur s'entretient en nomade avec Kafka. Quant au Simorgh, il est au centre de l'épopée mystique *Le Langage des oiseaux* de Farid-ud-Din Attar<sup>84</sup>. Il symbolise l'esprit divin. De nombreux oiseaux se réunissent

81 Edward FitzGerald (1809-1883) est connu pour sa traduction des quatrains ou robayat du poète persan Omar Khayyâm. Cet autre excentrique anglais auquel Sebald consacre de nombreuses pages dans *Les Anneaux de Saturne* s'est tourné vers l'étude des langues orientales. Il a laissé notamment un manuscrit qui contient une traduction partielle de l'ouvrage du poète et mystique persan Farid-ud-Din Attar, *Mantic-Uttair*, sous le titre *The Bird Parliament*.

82 La signification mythologique du terme allemand « Senavogel » est donnée par la traduction de P. Charbonneau, qui rapporte dans « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », art. cit. p. 201, comment il est parvenu à savoir quel était cet oiseau.

83 Franz Kafka, « Un vieux parchemin », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 489 (« Ein altes Blatt », dans *Sämtliche Erzählungen*, op. cit., p. 130).

84 Cette œuvre du poète persan Farid-ud-Din Attar (XIII<sup>e</sup> s.) a été traduite en français dès 1857 par Garcin de Tassy. Cette traduction a été rééditée à plusieurs reprises sous des titres différents comme *La Conférence des oiseaux* ou *Le Voyage des oiseaux*. Le terme employé en persan renvoie à une notion proche du logos.

et décident de partir à la recherche du Simorgh, dont on dit qu'il habite le plus haut sommet de la montagne. Malgré les hésitations émises par quelques-uns, la nuée s'envole. Au terme de grandes difficultés qui causent la mort d'un bon nombre d'oiseaux, trente d'entre eux parviennent au point culminant de la montagne où Simorgh est supposé se trouver. Où qu'ils regardent, ils ne voient que leur reflet, Si [= trente] Morgh [= oiseaux]. En eux-mêmes, ils voient Simorgh. Ils interrogent l'être mythique, qui leur répond en disant qu'il est miroir, comme le soleil. Qui vient à lui se voit, âme et corps. Le terme de la quête mystique est l'accès à la vérité. L'épopée indique que cet échange entre les oiseaux et Simorgh est exprimé d'une voix *muette*. La conversation du narrateur sebaldien avec le Simorgh peut alors se lire comme une façon de se retrouver, de mener un entretien avec soi. L'absence de conversation avec d'autres hommes n'est pas ici le signe d'un blocage du langage dans son ensemble ; il offre au narrateur l'occasion de se recentrer sur un usage singulier de la langue qui peut être lu comme un préalable à l'écriture. Si le langage ordinaire lui devient étranger, c'est pour laisser s'épanouir une voix propre.

Bien plus douloureuses, les interrogations indicibles de Jacques Austerlitz au sujet de son identité s'expriment par une grave crise de la parole. Lui dont l'activité favorite a toujours été de lire et d'écrire est perdu dans le labyrinthe d'une syntaxe dont il a perdu l'orientation. Il en vient ainsi à mettre au compost toutes les pages qu'il avait couvertes de son écriture, puisqu'aucun mot ne lui semble plus être à sa place (A, 148-151/176-180). La justesse de l'emplacement fait défaut ; le personnage se défait de son écriture. Devenue impraticable, l'activité dans laquelle Austerlitz trouvait refuge se délite jusqu'à ce qu'il en vienne à détruire tous les supports sur lesquels il a pu écrire. Sa subite incapacité à s'exprimer ouvre une longue crise au terme de laquelle il parviendra, au gré d'un hasard, à retrouver les traces de son enfance dont il avait toujours nié l'existence. Son chemin le mène vers une autre langue que l'anglais dont il fait usage depuis *presque* toujours et dans lequel il s'exprime naturellement dans son métier. Sa redécouverte de la langue tchèque est d'autant plus bouleversante qu'à son arrivée à Prague, cette langue lui paraît étrangère et que c'est en retrouvant la femme qui l'a gardé enfant qu'il reconnaît cette langue, parvient à la comprendre et à la parler (A, 186/223). Le refus de la langue anglaise qu'Austerlitz manie avec une si grande aisance annonce donc en fait le besoin de retrouver la langue maternelle, et s'accompagne d'un sentiment de désorientation complet. Austerlitz se met à errer sans fin dans les rues de Londres. Une fois encore, l'errance reflète les errements. Ses effets se traduisent dans les moindres gestes d'Austerlitz, incapable de ranger des objets dans un tiroir (A, 149/177-178). Le symptôme, qui semble choisi au hasard parmi tant d'autres, est en réalité particulièrement révélateur puisqu'il met en scène le

désordre intérieur du personnage. Seul un em-placement par la redécouverte de la langue maternelle pourra y remédier, comme l'exprime le personnage lui-même, qui saisit rétrospectivement le lien entre les diverses manifestations de son dérangement :

Cette censure que j'exerçais sur ma pensée, le rejet constant de tout souvenir qui pointait à ma conscience, continua Austerlitz, nécessitaient toutefois, de temps en temps, de plus grands efforts, et ils provoquèrent inéluctablement la perte presque complète de ma capacité de m'exprimer, la destruction de toutes mes notes et écrits, mes errances nocturnes dans Londres et les hallucinations qui me harcelèrent de plus en plus fréquemment, jusqu'à cette date de l'été 1992 où je finis par m'effondrer<sup>85</sup>.

336

La disposition des symptômes d'Austerlitz trace les contours d'un malaise psychique dont les lignes de force suivent une opposition entre dérangement et emplacement, dicible et indicible, expression et mutisme, errance et résidence. En dépit du caractère pathologique de ces manifestations qui conduiront le personnage à effectuer des séjours en clinique, la question de sa santé mentale n'est pas pertinente.

Le vocabulaire auquel recourt Sebald afin de décrire les dérangements mentaux n'exclut pas le registre psychiatrique, en dépit de l'évolution théorique de l'auteur sur ce point. La cloison qui sépare la terminologie médicale de l'usage ordinaire n'est d'ailleurs aucunement étanche : bien des termes pathographiques ont passé dans la langue courante. Comment comprendre toutefois l'usage d'un vocabulaire spécifique à la clinique dans les récits de Sebald ? Un examen plus poussé montre que le contexte dans lequel les termes nosographiques apparaissent est déterminant. Ainsi en va-t-il du grand-oncle du narrateur des *Émigrants*, interné de son plein gré pendant des années dans un hôpital psychiatrique. Différents personnages se font en fait l'écho du diagnostic porté par le corps médical sur le patient. L'oncle Kasimir dit ainsi qu'Ambros Adelwarth aurait « succombé à une quelconque maladie mentale », situant ainsi son propos sur le plan médical, tout en ayant oublié la formulation exacte (*E*, 105/128-129). Elle sera rétablie par la tante,

<sup>85</sup> Austerlitz, p. 169. « Diese Selbstzensur meines Denkens, das ständige Zurückweisen einer jeden in mir sich anbahnenden Erinnerung, erforderte indessen, so Austerlitz weiter, von Mal zu Mal größere Anstrengungen und führte zwangsläufig zuletzt zu der fast vollkommenen Lähmung meines Sprachvermögens, zur Vernichtung meiner sämtlichen Aufzeichnungen und Notizen, zu den endlosen Nachtwanderungen durch London und den immer öfter mich heimsuchenden Halluzinationen, bis auf den Punkt meines im Sommer 1992 erfolgten Zusammenbruchs » (p. 202).



Fini, qui s'est occupée d'Ambros à la fin de sa vie. Elle recourt à des termes médicaux techniques, rares pour certains, comme le syndrome de Korsakov (*E*, 121/149)<sup>86</sup>. Lors d'un second voyage aux États-Unis, le narrateur se rend lui-même dans la clinique psychiatrique, à Ithaca, où il rencontre un ancien assistant de l'hôpital, le docteur Abramsky, qui vit sur les ruines de l'institution. Le psychiatre rapporte au descendant le diagnostic posé par le chef du service, le docteur Fahnstock : « Le diagnostic de Fahnstock concluait à une *neurasthénie sénescence aiguë liée à une stupeur catatonique*, ce que contredisait toutefois le fait qu'Ambrose ne montrait aucun des signes de négligence corporelle accompagnant d'ordinaire cet état<sup>87</sup>. » Si le diagnostic est bien évidemment formulé dans des termes techniques, le commentaire par lequel Abramsky fait ensuite état de ses propres impressions au contact d'Ambros Adelwarth emprunte un tout autre ton : « Il n'en reste pas moins que même lorsqu'il se tenait à la fenêtre et regardait dehors, il donnait toujours l'impression de souffrir d'un mal incurable. Je ne crois pas avoir jamais rencontré homme plus mélancolique que votre grand-oncle [...]<sup>88</sup>. » La langue reste très soutenue, mais l'emploi de « *schwermütig* », d'usage non médical, à la place de « Melancholie » dans la première citation signale en allemand que le locuteur se départit de la distance médicale et éprouve de l'empathie<sup>89</sup>.

D'une manière générale, tous les termes d'origine médicale passés dans la langue courante sont systématiquement attribués à des personnages, de sorte que leur présence est médiatisée par le discours rapporté<sup>90</sup>. Placés dans la bouche de tiers, ils ont plusieurs fonctions. D'une part, ils placent

86 Voir Arthur Williams, « „Das korsakowsche Syndrom“: Remembrance and Responsibility in W.G. Sebald », dans H. Schmitz (dir.), *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 65-83.

87 *Les Émigrants*, p. 131. « Fahnstocks Diagnose lautete auf schwere Melancholie im Senium, verbunden mit stuporöser Katatonie, doch stand im Widerspruch die Tatsache, daß Ambrose keinerlei Anzeichen der gemeinhin mit diesem Zustand einhergehenden körperlichen Verwahrlosung zeigte » (p. 162).

88 *Ibid.* « Nichtsdestoweniger erweckte er, selbst wenn er nur am Fenster stand und hinausblickte, stets den Eindruck, als sei er von einem heillosen Leid erfüllt. Ich glaube nicht, sagte Dr. Abramsky, daß ich jemals einem schwermütigeren Menschen begegnet bin als Ihrem Großonkel [...] »

89 Voir également *Austerlitz*, où le personnage éponyme emploie à certains moments des termes techniques comme « épilepsie hystérique » pour décrire des épisodes critiques de sa vie, p. 316 (p. 377).

90 Voir par exemple « obsessionnel » (*Les Émigrants*, p. 212, « Zwangsvorstellungen », p. 270) ou encore « les tendances dépressives » « absence [...] irritabilité [...] nervosité [...] » (*Les Émigrants*, p. 217, « depressiven Züge [...] Geistesabwesenheit [...] Irritierbarkeit [...] », p. 277).

le personnage qu'ils caractérisent dans la catégorie des personnes souffrant d'une pathologie mentale plus ou moins grave. De l'autre, ils signalent chez le locuteur l'usage d'un vocabulaire technique, plus ou moins maîtrisé, qui peut par conséquent aussi bien ressortir au désir de paraître maîtriser le langage du savoir que témoigner du niveau culturel du locuteur. Enfin, lorsque ces emplois se situent dans des textes où le narrateur fait peu usage de ce vocabulaire, ils contribuent à différencier la parole rapportée de celle du narrateur.

338

En dehors de ces contextes où la nomenclature psychiatrique est appliquée à un individu, elle est également employée à l'occasion d'analyses à dominante historique. C'est le cas dans *Les Anneaux de Saturne* dont une large part est consacrée à la destruction causée par la colonisation belge au Congo. Le sujet est abordé à travers les biographies de Joseph Conrad et Roger Casement qui se sont connus au Congo belge, et c'est ainsi que le narrateur en vient à faire état de l'engagement de ce dernier dans la dénonciation des crimes commis par l'administration coloniale. Il est convié par le roi Léopold à Bruxelles qui se défend face aux accusations de mauvais traitements infligés aux esclaves par les colons en arguant que le climat du Congo serait à l'origine d'une démence qu'on ne serait malheureusement pas toujours à même de prévenir à temps (*AS*, 168-169/155). Dans ce cas précis, le langage porte la marque du discours répressif de l'administration coloniale. Le vocabulaire distant et technique offre un refuge bien commode face à la description détaillée des exactions commises au Congo. Un exemple du même ordre, concernant cette fois les convois de déportation vers Terezin, est donné dans *Austerlitz* :

[...] ces personnes [...] souvent déjà anéanties physiquement et moralement, ne maîtrisant plus leurs sens, *délinant*, pour beaucoup, affaiblies comme elles l'étaient, ne se souvenant même plus de leur nom, soit ne survécurent pas, ou que très peu de jours, à leur admission, soit, victimes d'une *altération psychopathologique extrême* de leur personnalité, variante d'un *infantilisme* déréalisant lié à *une perte des capacités d'agir et de parler*, furent aussitôt expédiées dans le *service de psychiatrie* installé dans la casemate de la caserne de cavalerie≈[...] <sup>91</sup>.

91 *Austerlitz*, p. 284-285 (je souligne). « [...] diese Personen, [...] oft an Leib und Seele bereits verwüstet angekommen sind, ihrer Sinne nicht mehr mächtig, *delirierend*, ohne Erinnerung an den eigenen Namen, und, in ihrem geschwächten Zustand, die sogenannte Einschleusung entweder gar nicht oder nur um wenige Tage überlebten beziehungsweise wegen der *extremen psychopathischen Veränderung* ihres Wesens, einer Art von wirklichkeitsfernem, mit einem *Verlust des Sprech- und Handlungsvermögens* verbundenen *Infantilismus*, sogleich in die in der Kasemate der Kavalierskaserne untergebrachte *psychiatrische Abteilung* gesteckt wurden [...] » (p. 339-340).

La citation est extraite du passage où Austerlitz se réfère amplement à l'ouvrage de H.G. Adler sur Theresienstadt<sup>92</sup> dans lequel l'historien, lui-même déporté dans ce camp, livre le fruit d'un monumental travail de documentation sur le camp. Dans la mesure où le propos de Sebald s'appuie sur l'ouvrage, quand il ne le cite pas, l'emploi du vocabulaire technique est de rigueur, conforme au caractère scientifique de ce livre, que ce soit dans la nomenclature de la répartition des tâches dans le camp ou dans la désignation des pathologies mentales qui surviennent au terme de la déportation. Le recours à ce vocabulaire descriptif écarte tout pathos de la description tout en soulignant par sa sobriété l'ampleur de la destruction. Dans les deux derniers cas, les termes psychiatriques proviennent d'instances qui, pour des raisons opposées, mettent à distance toute empathie et se placent du côté du discours rationnel.

L'étude de l'usage de la nomenclature médicale ou pathologique dans la désignation de la folie chez Sebald appelle une remarque sur le statut du discours cité. Il apparaît que le vocabulaire technique est placé dans la bouche de tiers, qu'il s'agisse de personnages ou d'instances liés au pouvoir ou à la science. Le discours de type psychiatrique n'est donc mis en scène que par le truchement d'un personnage ou d'une instance tierce. Le discours qui considère le dérangement comme un trouble et porte en germe la conception de la « folie » comme état modifié, dérangé, déplacé par rapport à la norme, n'est donc jamais repris immédiatement, ce qui témoigne d'une prise de distance à l'égard de cette conception.

La mise en perspective du vocabulaire psychologique et psychiatrique procède du mouvement qui remet en cause des positions monologiques du discours. Lecteur de Michel Foucault, et notamment de son *Histoire de la folie*<sup>93</sup>, Sebald conteste la légitimité de la répartition des états mentaux selon le paradigme statique qui oppose folie et raison. Tandis que Foucault démontre l'historicité de ce découpage conceptuel, dans sa prose narrative, Sebald substitue à ce

<sup>92</sup> H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*, Tübingen, Mohr, 1955. Pour une étude du rapport entre Adler et Sebald, voir Marcel Atze, « W.G. Sebald und H.G. Adler. Eine Begegnung in Texten », dans R. Vogel-Klein (dir.), *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images, op. cit.*, p. 87-97 et « „Wie Adler berichtet.“ Das Werk H.G. Adlers als Gedächtnisspeicher für Literatur (Heimrad Bäcker, Robert Schindel, W.G. Sebald) », *Text+Kritik*, 163, 2004, p. 17-30.

<sup>93</sup> Sebald mentionne l'*Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Gallimard, 1972) dans « Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 95. Pour une étude de la réception de *Surveiller et Punir* dans l'œuvre de Sebald, voir Jonathan J. Long, « Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 219-239.

paradigme celui du dérangement mental, qui procède d'un mouvement. Non seulement toutes les autres qualifications de personnages ou de comportements qui s'écartent d'une norme socialement définie ne sont pas empruntées au lexique médical, mais les expressions choisies témoignent d'une inclination pour le paradigme du déplacement. Sebald emploie très rarement le terme statique « wahnsinnig » et privilégie « irr », placé sous le signe de l'errance, « derangiert », « verrückt » et « verstört » qui relèvent du déplacement et du dérangement.

Curieusement, le terme si courant « wahnsinnig » n'est jamais employé pour désigner une personne souffrant de troubles psychiques. Sebald n'a recours à cet adjectif que dans des comparaisons<sup>94</sup>. En revanche, le terme apparaît sous la forme du substantif « Wahnsinnigwerden », « devenir fou », expression qui met l'accent sur le processus, par essence dynamique, qui a mené d'un état dit normal à un état réputé pathologique (A, 254/305 et 275/329). C'est donc le basculement qui est mis en avant, et non l'état de la folie lui-même. L'évocation du cas Schumann par Marie de Verneuil, rapportée par Austerlitz, en dit long sur la façon dont la folie est appréhendée dans ce texte :

340

Sur le chemin du retour, Marie me parla, un peu à titre de mise en garde, me sembla-t-il, dit Austerlitz, des nuées qui avaient *enténébré l'esprit* de Schumann et l'avaient *fait sombrer dans la folie* [...]. Il avait ensuite encore vécu un certain nombre d'années, dit Marie, dans un établissement privé pour *malades mentaux*, à Bonn ou Bad Godesberg [...] <sup>95</sup>.

[l'image] de Schumann frappé de folie [...] <sup>96</sup>.

Outre « Wahnsinnigwerden », les termes employés dans ce passage, « Geistesgestörte » puis « irr », renvoient eux aussi à la notion de mobilité. En effet, le premier terme rappelle que l'esprit est littéralement « dérangé » par rapport à une norme, tandis que le second est sémantiquement lié à la notion d'errance. L'article correspondant du dictionnaire étymologique de

<sup>94</sup> *Les Émigrants*, p. 212. « Quand je pense à l'Allemagne, elle se présente à mon esprit comme quelque chose de démentiel » [« Wenn ich an Deutschland denke, kommt es mir vor wie etwas Wahnsinniges in meinem Kopf » (p. 270)] ; *Les Anneaux de Saturne*, p. 204 : « comme hébété par la floraison exubérante » [« wie betäubt von dem wahnsinnigen Blühen » (p. 204)] ; *Austerlitz*, p. 150 : « une entreprise chimérique » [« ein wahnhaftes Unternehmen » (p. 179)] ; *Austerlitz*, p. 257 : « comme un fou » [« wie ein Wahnsinniger » (p. 308)].

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 254-255 (je souligne). « Auf dem Rückweg ins Hotel erzählte Marie, ein wenig zur Warnung, schien es mir, sagte Austerlitz, von der inneren *Verdunkelung und dem Wahnsinnigwerden* Schumanns [...]. Er hat dann noch eine Anzahl von Jahren gelebt, sagte Marie, in einer privaten Anstalt für *Geistesgestörte* in Bonn oder Bad Godesberg [...] » (p. 305).

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 255. « das [Bild] von dem irren Schumann » (p. 306).

Duden précise que dans le terme « irr », le concept d'errance et celui d'excitation mentale reposent sur la représentation d'un mouvement violent ou sans but. Ce n'est que dans le haut allemand moderne que l'adjectif a pris le sens de « dérangé mental ». À partir de ce sens ont été formés les termes « Irre » (« dérangés »), « Irrenanstalt » (« asile ») (XIX<sup>e</sup> siècle), « Irrenhaus » (« asile ») (XVIII<sup>e</sup> siècle), et le composé « Irrsinn » (dérangement mental) (XVII<sup>e</sup> siècle) qui a donné « irrsinnig » (dérangé) (XIX<sup>e</sup> siècle)<sup>97</sup>. Le privilège accordé par Sebald à ces termes au détriment de « wahnsinnig » par exemple permet ainsi l'émergence d'un paradigme cohérent qui lie intimement la folie au déplacement.

Le rapprochement est présent dès *Vertiges*. Dans le deuxième récit de ce livre, le narrateur fait un rêve : « Je vis l'île de La Grazia, le bâtiment rond de son hôpital panoptique, et, saluant de la main comme s'ils se trouvaient à bord d'un grand navire en partance, des milliers d'aliénés postés aux fenêtres<sup>98</sup>. » Le dérangé mental des personnages se reflète ici dans le recours à un moyen de transport en guise de décor onirique. Une telle conjonction, issue de la densité signifiante de l'adjectif substantivé « Irre », se retrouve dans d'autres passages de l'œuvre où la désorientation est mise en scène. Quelques pages plus loin, le narrateur évoque un plan de Milan qui est illustré au dos par un labyrinthe. Il commente ce rapprochement en évoquant les errements (« Irrwege ») du voyageur qui espère retrouver son chemin grâce à cette carte (V, 122/100-101). Dans ce cas, seul le sens géographique du terme est convoqué. Mais l'emploi du terme « Irrwege » n'est pas sans rappeler celui de « Irren » plus tôt dans le texte. En outre, la figure du labyrinthe apparaît également accompagnée du terme « Irrwege » dans *Les Anneaux de Saturne*, dans un contexte tel que le lien avec la folie devient manifeste. Il s'agit du rêve que le narrateur fait quelques mois après s'être perdu sur la lande de Dunwich. L'errance du narrateur lors de son voyage à pied est représentée dans le rêve sous la forme d'un labyrinthe dont les contours peuvent être examinés avec recul depuis une hauteur. Ce qui n'avait pas de sens en raison de la perte d'orientation en retrouve un : le tracé du labyrinthe est en vérité tout à fait organisé. Or l'organisation du trajet perceptible uniquement après coup correspond dans le rêve aux méandres du cerveau du narrateur. L'errance géographique manifestée dans le rêve est en fait cérébrale, elle équivaut aux errements. En témoigne la parenté entre « Irrgarten », employé pour désigner le type précis de labyrinthe mis en scène

97 Duden, *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, Dudenverlag, 2001, p. 369.

98 *Vertiges*, p. 64. « Ich sah die Krankenhausinsel La Grazia mit einem runden panoptischen Bau, aus dessen Fenstern winkend, als befänden sie sich auf einem großen, davonfahrenden Schiff, Tausende von Irren herauschauten » (p. 75).

dans le rêve, et « Irrwege » qui apparaît quelques lignes plus loin. Le manque d'orientation met en scène le dérangement mental.

La confrontation des deux passages qui mettent en scène le terme « Irrwege » ainsi que le labyrinthe permet d'étayer poétiquement le lien étymologique entre déplacement spatial et dérangement mental. Dans les récits sebaldiens, ils forment les deux faces d'une même médaille. Un passage situé vers la fin d'*Austerlitz* illustre cette hypothèse. Le personnage éponyme rapporte comment, lors d'un ancien séjour à Paris, il s'est évanoui à plusieurs reprises. Les malaises étaient accompagnés d'une perte temporaire de la mémoire, et l'un d'entre eux, plus grave que les précédents, a conduit à son admission à l'hôpital de La Pitié-Salpêtrière. Pendant cette crise majeure, Austerlitz se voit « errer » dans le labyrinthe des stations de métro qui évoquent pour la plupart la période napoléonienne (A, 317-318/378-379). En dépit des apparences, le nom qu'il porte n'est pas lié à cette page de l'histoire de France, mais à la langue tchèque. Au moment d'une grave crise, cette désorientation de la personnalité se traduit par l'errance spatiale (« herumirren ») du sujet dans ce rêve<sup>99</sup>.

342

Afin de désigner un comportement qui confine à la folie, Sebald a également recours à un terme d'origine étrangère qui illustre explicitement le rapport entre folie et déplacement : « derangiert ». Issu du français, à ce titre lui-même déplacé hors de son contexte premier, il indique qu'un élément a quitté la place qu'il devait occuper, tandis que « irr » désigne une errance sans but. Dans la quatrième partie de *Vertiges*, le narrateur rapporte les trajectoires de plusieurs habitants de W., dont celle de Mathild Seelos qui revient très affectée, au sortir de la Première Guerre mondiale, de Munich en insurrection : « [elle avait séjourné] quelques mois à Munich, aux heures rouges, d'où elle était revenue à W. déboussolée et enfermée dans un mutisme presque total<sup>100</sup> ». Les déplacements autant géographiques que symboliques de cette période sont présentés comme les antécédents du dérangement mental du personnage.

Tout comme « derangiert », les termes d'origine allemande construits grâce au préfixe « ver- » font état d'une modalité du déplacement : l'objet n'est pas

99 Cette hypothèse est corroborée par un emploi de « irr » dans *Les Émigrants* p. 113 (p. 138-139). Le terme est employé lorsque Cosmo Solomon erre nuitamment, alors qu'il demeure immobile pendant la journée. « Irr » signale l'errement et l'errance. Par ailleurs, d'autres emplois de « irr » ou de son dérivé « irrsinnig » se contentent de signaler la folie d'un personnage sans pour autant être clairement lié à la topique du déplacement, par ex. dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 149 (p. 149). Dans ces cas, c'est par la préférence accordée à ce terme plutôt qu'à un de ses synonymes n'impliquant pas l'idée de déplacement que se manifeste l'importance de ce paradigme.

100 *Vertiges*, p. 201. « [...] einige Monate lang [habe sie sich], in der roten Zeit, in München sich aufgehalten, von wo sie in einem arg derangierten und fast sprachlosen Zustand nach Hause nach W. zurückgekehrt sei » (p. 246).

à la place qui lui est assignée. « Verrückt », terme employé couramment pour dire la folie, porte en lui de façon manifeste, bien que lexicalisée, le paradigme du déplacement. Il est employé à trois reprises pour décrire des personnages, au sujet de deux frères « fous » qui ont fait édifier une réplique de la façade du château de Versailles (*E*, 10/9), à propos du Dr Abramsky qui a soigné Ambros Adelwarth (*E*, 130/161), et lors de l'évocation d'Alec Garrard, qui construit une maquette du temple de Jérusalem (*AS*, 289/290). Dans le premier cas, la folie des deux frères réside dans l'inadéquation entre la façade et le bâtiment, ou plus exactement dans le projet qui consiste à emprunter un élément pour le placer en un lieu inadéquat. « Verrückt » désigne ainsi aussi bien la nature du geste de déplacement, qui est le signe de la folie, que la folie elle-même. Quant à « verstört » et « Verstörung », ils sont utilisés par Sebald afin de décrire des personnages dont le comportement est toujours singulier<sup>101</sup>, mais également pour décrire un état transitoire (*AS*, 103/102 et 252/251). En filigrane se dessine toujours le normal, qui est à sa place, non plus comme l'opposé de la folie, mais comme le point de départ à partir duquel le déplacement a été opéré. De manière encore plus nette, des locutions courantes insistent sur la notion de perte à l'origine du dérangement mental. « Um den Verstand kommen » (*V*, 180/219, *E*, 222/283, *AS*, 275/275, *A*, 132/157), « nicht recht im Kopf sein » (*E*, 51/59 et 230/293) et « nicht ganz bei Trost sein » (*E*, 215/273) placent la folie sous le signe de la perte et de l'incomplétude. Or toutes ces expressions, qui présupposent un état de normalité antérieur à la dégradation de l'état psychique, sont placées dans la bouche de personnages tiers et ne sont donc jamais assumées par le narrateur.

Les choix sémantiques opérés par Sebald dessinent une topique singulière du dérangement mental. Une certaine vision psychiatrique statique selon laquelle un état de folie répond à l'état de raison est récusée au profit d'une appréhension dynamique qui considère en premier lieu le passage de l'un à l'autre. Mais ce mouvement peut être conçu selon deux modèles, l'errance sans but ou la transition de la norme au dérangement. Le second type correspond à la conception qui traverse les locutions courantes, toujours attribuées à des personnages, tout comme les termes nosographiques. Il valide lui aussi, mais de manière implicite, l'idée de norme. Quant au premier, il remet en cause bien plus radicalement le paradigme axiologique qui oppose la notion de place juste à celle de dérangement. Au-delà de cette répartition sémantique, des séquences consacrées à la question de la folie apportent un éclairage à la subversion de la catégorie de folie.

<sup>101</sup> Voir Aileen, dans *Les Émigrants*, p. 16-17 (p. 16).

Deux ouvrages de Sebald présentent des discours singuliers sur la folie, *Vertiges* et *Les Émigrants*. Dans le premier cas, Sebald reprend des propos tenus par Casanova ; dans le second, il fait parler un de ses personnages, un ancien psychiatre, le docteur Abramsky.

Dans « All'estero », le deuxième récit de *Vertiges*, le narrateur s'attarde sur son séjour à Venise en 1980 et rapporte l'épisode célèbre de l'évasion de Casanova, emprisonné en 1755 dans un cachot des Plombs. Comme souvent, Sebald se réfère explicitement à un texte de l'auteur qu'il évoque, ici l'*Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohème* [sic] l'année 1787 (V, 54/63). Le lecteur associe donc automatiquement, selon un principe de confiance et d'autorité, les diverses anecdotes rapportées par Sebald à leur source invoquée. Toutefois, une comparaison détaillée du texte de Sebald avec celui de Casanova a permis de mettre en évidence un certain nombre de divergences allant de la simple transposition ou réécriture à une adaptation libre, mais elle a aussi montré l'absence dans l'œuvre d'origine de certains détails présents dans *Vertiges*, de sorte que l'hypothèse d'une autre source est apparue plausible. Elle s'est vue confirmée par la comparaison de ces deux textes avec celui des *Mémoires* de Casanova, d'où proviennent en réalité certains détails, ce que Sebald se garde bien de mentionner.

344

Au vu du jeu que Sebald introduit entre sa reprise et la source du passage, il convient d'examiner avec une grande circonspection la réflexion générale sur les limites de la raison et de la folie attribuée à Casanova : « Casanova réfléchit aux limites de la raison humaine. Il constate qu'il est rare qu'un homme devienne fou, mais que la plupart du temps il s'en faut de bien peu. Il suffit d'un infime décalage pour que plus rien ne soit comme avant. L'esprit clair, Casanova le compare dans ses réflexions à un verre qui reste intact si personne ne le brise. Mais qu'il est facile de le détruire ! Un geste de travers et il n'existe plus<sup>102</sup>. » Le passage revêt toutes les apparences de la citation. Il est clairement introduit par une formule qui en indique la provenance (discours rapporté), et rien ne permet de supposer un écart par rapport à la parole de Casanova. Voici néanmoins les passages correspondants dans les deux œuvres de Casanova :

---

102 *Vertiges*, p. 56. « Casanova denkt nach über die Grenzen der menschlichen Vernunft. Er stellt fest, daß es zwar selten vorkomme, daß ein Mensch verrückt wird, daß aber doch die meiste Zeit nicht viel dazu fehlt. Es bedarf nur einer geringfügigen Verschiebung, und nichts mehr ist, was es war. Den klaren Verstand vergleicht Casanova in seinen Überlegungen mit einem Glas, das nicht zerbricht, wenn es nicht zerbrochen wird. Wie leicht ist es aber zerstört. Mit einer verkehrten Bewegung nur » (p. 65).



Depuis ce temps-là j'ai vu combien se trompent ceux qui attribuent à l'esprit de l'homme une certaine force : elle n'est que relative, et l'homme qui s'étudierait bien ne trouverait en lui-même que faiblesse. J'ai vu que, quoiqu'il arrive rarement que l'homme devienne fou, il est pourtant vrai que la chose était facile. Notre jugement est comme la poudre à canon qui, quoiqu'il soit très facile de l'enflammer, elle ne s'enflamme cependant jamais à moins qu'on ne lui mette le feu ; ou comme un verre à boire qui ne se cassera jamais à moins qu'on ne le casse<sup>103</sup>.

Cela m'a mis à même de juger combien se trompent ceux qui attribuent à l'esprit de l'homme une certaine force positive : elle n'est que relative, et l'homme qui s'étudierait bien ne trouverait en lui-même que de la faiblesse. Je vis que, quoique l'homme devienne rarement fou, la chose est cependant possible ; car notre raison est comme la poudre qui, quoique très facile à s'enflammer, ne s'enflamme cependant jamais sans le contact d'une étincelle<sup>104</sup>.

Sebald se réfère ici nettement à l'*Histoire de ma fuite des prisons* plutôt qu'aux *Mémoires*, puisque l'image du verre qui se brise se retrouve dans ce premier texte. Mais il est étonnant de voir à quel point la réflexion de Casanova est modifiée en passant par le prisme sebaldien. Sebald insiste davantage sur la notion de facilité. Exprimée par Casanova, elle se retrouve, déplacée, dans le développement de l'image du verre qui se brise. Sebald ajoute : « Mais qu'il est facile de le détruire » (V, 56/65), et souligne par là même sur le caractère ténu du geste qui sépare raison et folie, tandis que le texte de Casanova met au contraire en avant la nécessité d'une volonté motrice à l'origine du bris. Alors que le texte d'origine trace une frontière claire entre raison et folie, Sebald met l'accent sur ce rien qui les sépare. Bien qu'en apparence, Sebald se livre à une simple compensation dans sa transposition du texte de Casanova, le sens est sensiblement modifié.

En dehors de ces déplacements, Sebald procède à l'adjonction d'éléments radicalement étrangers à la réflexion de Casanova, « Il suffit d'un infime décalage pour que plus rien ne soit comme avant », puis à la fin du passage, « un geste de travers et il n'existe plus ». La première expression introduit la notion de déplacement entendu comme origine du passage à la folie. La folie n'est donc pas un état hétérogène à la normalité. Le déplacement sebaldien

103 Giacomo Casanova, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohême l'année 1787*, Paris, Édition Bossard, 1922, p. 70-71.

104 Giacomo Casanova, *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, Paris, Éditions de La Sirène, 1926, chap. XII p. 193-194.

n'est pas un basculement, comme l'a montré l'étude du vocabulaire courant consacré à la folie. Derrière l'apparence d'une citation, Sebald ajoute ici une réflexion de son cru, hors de toute référence à Casanova. À l'idée d'une volonté à l'origine du passage à la folie se substitue celle d'un mouvement qui ne serait pas à sa place et détruirait une harmonie antérieure. De nouveau, la notion de contiguïté est capitale, doublée de celle d'inadéquation. L'expression « geste de travers » entre en résonance avec le terme que choisit ici Sebald pour désigner la folie, « verrückt », qui s'inscrit également dans le paradigme du déplacement déjà présent dans ce passage grâce à l'emploi de « Verschiebung » et « verkehrt ». Et c'est l'origine de ce dérangement qui est mise en question ici, par une adaptation fort libre de la pensée formulée par Casanova dans son *Histoire*<sup>105</sup>.

346

La métaphore du verre, quant à elle, si elle provient bel et bien de l'œuvre de Casanova, est singulièrement mise en valeur, puisque l'image de la poudre à canon qui lui était adjointe est effacée. Le même verre brisé resurgit dans *Les Anneaux de Saturne* au moment où le narrateur rapporte entre autres miracles attribués à son « saint patron », Saint Sebald, la reconstitution d'un verre brisé (*AS*, 108/107). Au nombre des ouvrages que possédait Sebald figure une encyclopédie des saints et des figures bibliques. Il comporte bien une entrée « Sebaldus », mais parmi les miracles associés à ce saint, nulle mention de la reconstitution du verre<sup>106</sup>. La consultation d'ouvrages similaires ne permet pas plus d'attester ce point de la légende. La mention de ce dernier miracle

105 Voir l'image analogue développée dans *Les Émigrants*, p. 46, à propos de Paul Bereyter : « Il parlait en phrases bien agencées, sans la moindre trace de dialecte, mais avec un léger défaut d'élocution ou de timbre, comme si la voix ne venait pas du larynx mais de quelque part du côté du cœur, si bien que parfois on avait l'impression que tout était commandé par un mécanisme interne et que Paul n'était qu'un homme artificiel composé de pièces de fer-blanc ou de tout autre métal, à la merci du moindre incident qui l'aurait détraqué pour toujours » [« In schön geordneten Sätzen ohne jede Dialektfärbung redete er, aber mit einem leichten Sprach- oder Klangfehler, irgendwie nicht mit dem Kehlkopf, sondern aus der Herzgegend heraus, weshalb es einem manchmal vorkam, als werde alles in seinem Inwendigem von einem Uhrwerk angetrieben und der ganze Paul sei ein künstlicher, aus Blech- und anderen Metallteilen zusammengesetzter Mensch, den die geringste Funktionsstörung für immer aus der Bahn werfen konnte » (p. 52)].

106 Hiltgart L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst* [1968], Reclam, Stuttgart, 1987, p. 506 : sont mentionnés sa naissance en tant que prince danois, ses fiançailles avec une princesse française, la rupture de ces fiançailles, le miracle du pain avec lequel il a sauvé Willibald et Winebald, son sermon à Vicence où il sauve un hérétique englouti dans une faille de la terre, la guérison de l'homme dont les yeux avaient été crevés par les païens pour lui avoir apporté un poisson en bravant l'interdiction, le glaçon transformé en feu de bois, son soutien aux bandits de grands chemins, son aide aux marins en détresse, ainsi que le miracle des bœufs qui s'attèlent d'eux-mêmes afin de transporter sa dépouille à Nuremberg.

est donc remarquable à deux titres : en premier lieu parce qu'elle relève selon toute vraisemblance de l'invention de Sebald et en second lieu en raison de sa proximité avec la métaphore empruntée par Sebald à Casanova. Si l'on met cet épisode en relation avec la métaphore de Casanova, le miracle de saint Sebald parcourt à rebours le chemin qui mène à la folie. Il inverse le sens de l'événement qui déclenche le dérangement mental. En remettant les morceaux du verre à leur place, il « réemplace » ce qui était déplacé.

Lorsqu'il attribue ce miracle au saint dont il porte le nom, Sebald agrège deux processus : d'un côté, il mentionne la lignée dans laquelle son nom prend place, et par ce geste s'inscrit dans un cadre culturel et une tradition dont il peut ensuite revendiquer ou contester l'héritage. De l'autre, en ajoutant une invention de son propre cru, il confère à la tradition une dimension fictive, se choisit son appartenance et crée l'horizon dans lequel il trace son œuvre. L'épisode inventé prend alors une dimension programmatique forte. Saint Sebald restitue l'intégrité du verre de la raison dans la métaphore de Casanova ; ce geste répare également ce qui est détruit. L'écrivain Sebald n'a de cesse de souligner la destruction à l'œuvre, d'en montrer l'ampleur et les répercussions sur le temps présent. Le miracle reste dans le domaine du miracle, et l'œuvre de Sebald ne prétend aucunement procéder à une quelconque réparation. En revanche, elle atteste, témoigne de la destruction tue et en mesure l'actualité. En considérant les débris épars, trop souvent enfouis ou mal dissimulés, elle leur donne une nouvelle cohérence.

La critique la plus virulente de la définition de la folie comme maladie se trouve dans la bouche d'un psychiatre, le docteur Abramsky. Avec le professeur Fahnstock, décédé entre-temps, il a soigné le grand-oncle du narrateur, Ambros Adelwarth, auquel la troisième histoire des *Émigrants* est consacrée. Le narrateur converse longuement avec cet homme qui a renoncé à la psychiatrie, se consacre à l'apiculture et se considère fou « dans un certain sens, [...] mais comme vous le savez peut-être, tout cela n'est qu'une question de perspective<sup>107</sup> ». Placée dans la bouche d'un psychiatre, cette dernière phrase prend un relief singulier. Le spécialiste de la maladie mentale reconnaît en lui-même les symptômes indéniables de la folie, mais il remet en question la portée du discours scientifique de type psychiatrique dans son ensemble. La folie n'est plus considérée comme un état objectif, mais comme une catégorie dont l'existence est relative au type de discours pratiqué. En outre, si la folie ne saurait être distinguée de « l'état normal » autrement qu'en fonction du point de vue adopté, la conception

107 *Les Émigrants*, p. 130. « in einem gewissen Sinne [...], aber wie Sie vielleicht wissen, sind diese Dinge einzig eine Frage der Perspektive » (p. 161).

de la folie comme détérioration d'un état normal, comme état lacunaire, est invalidée. Ce point fait écho aux conclusions tirées de l'étude du lexique de la folie selon lesquelles la catégorie de la « folie » n'est reprise intégralement, sans questionnement, que par des personnages qui représentent une opinion générale, tandis qu'elle est mise en doute dans les autres cas.

348 Toutefois, le point le plus important qui apparaît dans ce passage réside dans l'image pourtant commune à laquelle le docteur Abramsky a recours : la perspective. L'image est empruntée au vocabulaire visuel. Ainsi la perspective qu'un observateur a sur un objet varie-t-elle s'il change de place. Folie et santé mentale sont deux aspects qu'un même objet présente en fonction de la position de l'observateur dans un espace homogène. Si le docteur Abramsky reconnaît être actuellement fou selon un certain point de vue, c'est qu'il envisage également le point de vue selon lequel il ne l'est pas. Tandis que la citation adaptée de Casanova portait sur le moment où un sujet bascule de l'état « normal » à la folie, et envisageait donc son déplacement, celle du docteur Abramsky considère que le sujet est stable, et se penche sur la variabilité du regard porté sur lui. Formulée par un ancien psychiatre, la critique gagne en acuité. C'est la pratique même de la psychiatrie qui a conduit le docteur Abramsky à prendre ses distances à son égard, puis à renoncer à exercer son métier (*E*, 130/161). Le choix des expressions qu'il emploie pour décrire l'état d'Ambros Adelwarth signale le recul qu'il a pris, puisqu'il cite les termes techniques en les replaçant dans la bouche du professeur Fahnstock qui avait établi le diagnostic, mais renonce à employer le jargon médical pour décrire ses propres impressions. L'expression du docteur Abramsky fait la part belle à l'empathie ; elle montre combien il a été sensible à cet homme qui fut son patient, et témoigne du changement de discours induit par le renoncement à la psychiatrie. Ce qui distingue Fahnstock d'Abramsky réside en effet dans le rapport aux patients, comme l'illustre la réaction des deux hommes à la dernière séance d'électrochocs subie par Ambros Adelwarth :

Fahnstock établit un pronostic résolument optimiste. Mais pour ma part, je lus sur le visage d'Ambrose que rien ne le séparait plus guère de l'anéantissement total. Quand il revint à lui, ses yeux étrangement fixes se noyèrent et sa poitrine laissa échapper un soupir que j'ai encore dans l'oreille. Un infirmier le ramena dans sa chambre et c'est là que le lendemain matin, aux premières lueurs du jour, poussé par mes remords, je l'ai trouvé gisant sur son lit dans ses bottes laquées, pour ainsi dire harnaché de pied en cap<sup>108</sup>.

108 *Ibid.*, p. 137. « Fahnstock stellte eine ausgesprochen optimistische Prognose. Ich aber erkannte am Gesicht von Ambrose, daß er bis auf einen geringen Rest nun vernichtet war. Als er aus der Betäubung zu sich kam, gingen die seltsam starr gewordenen Augen ihm über, und ein für mein Gehör bis heute nicht vergangener Seufzer stieg auf aus seiner Brust.

L'humanité du docteur Abramsky lui permet de percevoir l'ampleur des dégâts causés par la thérapie. Au creux des mots, Sebald nous fait entendre combien Abramsky a été touché. En effet, le soupir poussé par Ambros Adelwarth résonne encore à son oreille, et l'emploi du mot « Morgengrauen » pour désigner l'aube plutôt que « Morgendämmerung », par exemple, laisse entendre l'effroi, « Grauen », qui continue de l'envahir au récit de la mort du grand-oncle.

Au centre de l'épisode, la pratique de la thérapie par électrochocs. En réponse à une demande du narrateur, le docteur Abramsky fait un développement sur cette technique en montrant qu'en succédant à la pratique des injections d'insuline qui plongeaient le patient dans un état pseudo-épileptique grave, elle incarnait un mieux thérapeutique à partir du moment où les effets secondaires les plus graves ont pu être palliés. Il explique alors que le professeur Fahnstock a mis en œuvre une méthode qui préconisait l'administration répétée et rapprochée d'électrochocs, si bien, à en croire le docteur Abramsky, que l'évaluation des effets de cette thérapie en devenait impraticable. En décrivant, par le truchement de son personnage, les ravages causés par cette thérapie, Sebald en porte témoignage et critique l'expérimentation menée avec des êtres humains victimes d'une des formes de la destruction, comme le montre la description même des « rémissions » dues à la cure intensive par électrochocs : elle induit une perte des facultés intellectuelles et conduit au mutisme (*E*, 135/166). La particularité d'Ambros Adelwarth résidait dans son désir d'exterminer sa capacité à penser et à se souvenir. Au lieu de résister, comme tous les autres patients, au travail de sape que cette thérapie lui inflige, Ambros Adelwarth y aspire et s'y soumet de plein gré.

Par le truchement de Casanova ou par celui d'un psychiatre, Sebald met en scène un regard oblique sur les discours qui sont tenus sur la folie. Il récuse la dichotomie statique entre raison et folie en soulignant leur contiguïté et leur relativité. Cette position théorique se traduit naturellement dans la conception de certaines figures « dérangées ».

#### Des dérangés trop bien rangés

Dans le récit des *Émigrants* consacré à l'instituteur Paul Bereyter, le narrateur décrit les excursions de la classe dans la nature. En ces occasions, la classe est rejointe par un jeune garçon qui manifeste un net retard mental, Mangold, mais qui est doté d'une faculté surprenante : il est capable

---

Ein Pfleger brachte ihn auf sein Zimmer zurück, und dort habe ich ihn im Morgengrauen des folgenden Tages, als mein Gewissen mich plagte, auf seinem Bett liegen gefunden in Lackstiefeln und sozusagen voller Montur » (p. 170-171).

d'associer à une date du calendrier, quelle qu'elle soit, le jour de la semaine qui lui correspond alors qu'il n'est pas à même de résoudre les opérations les plus simples et qu'il ne comprend pas la plupart des questions qui lui sont posées :

[...] bien qu'incapable de venir à bout du calcul le plus élémentaire, il était en mesure de dire à quel jour de la semaine correspondait n'importe quelle date prise au hasard dans le passé ou le futur. Ainsi, si l'on disait à Mangold que l'on était né le 18 mai 1944, il répondait aussitôt que c'était un jeudi. Et quand on essayait de le mettre à l'épreuve en lui posant des questions plus difficiles, comme la date de naissance du pape ou du roi Louis, il nous disait illico qu'il s'agissait de tel jour ou de tel autre<sup>109</sup>.

350

Le rapport de Mangold au temps, qui se retrouve chez un certain nombre de sujets souffrant de troubles comparables, suscite de nombreuses interrogations. Si l'on tente de se représenter de quelle manière Mangold appréhende le temps, ou plus exactement quelle structuration du temps sa connaissance infallible présuppose, l'image la plus adéquate serait celle de deux rubans ou pellicules, dont l'une porterait la liste des dates, tandis qu'on verrait défiler sur l'autre la litanie des jours de la semaine. Ces deux bandes seraient collées l'une à l'autre de façon à placer en vis-à-vis la date et le jour qui lui correspond. Tout se passe comme s'il suffisait que Mangold visualise la ligne qui contient la date qui lui est proposée pour pouvoir en donner avec une absolue certitude le jour de la semaine. L'image a le mérite de proposer une explication aux deux aspects les plus étonnants de cette anecdote : on peut comprendre ainsi pourquoi Mangold connaît le jour alors qu'il ne sait pas compter, et également comment cette réponse peut être instantanée. Pour pouvoir considérer le temps sous la forme d'un ruban dont il peut examiner à son gré toute date, Mangold doit envisager le temps comme un élément qui lui est étranger, dans lequel il ne se situe pas personnellement. Notons ici que Mangold peut répondre à une question qui porte indifféremment sur une date qu'il a vécue ou sur une date antérieure à sa naissance. Si nous étions confrontés à une question de ce type, nous commencerions par rechercher si la date qui nous est soumise nous évoque un souvenir dont nous pourrions peut-être nous rappeler le jour, sur le mode :

109 *Ibid.*, p. 51-52. « [...] er [war] auf Anhieb imstande, den zu jedem beliebigen Datum in der Vergangenheit oder Zukunft gehörigen Wochentag zu nennen, obschon er sonst nicht einmal die einfachste Rechnung zusammenbrachte. Sagte man also zu Mangold, man sei am 18. Mai 1944 geboren, erwiderte er unverzüglich, das war ein Donnerstag. Und versuchte man, ihn mit schwierigen Aufgaben, etwa mit dem Geburtsdatum des Papstes oder König Ludwigs, auf die Probe zu stellen, so wußte er gleichfalls ohne das geringste Zögern anzugeben, um welchen Tag es sich jeweils gehandelt hatte » (p. 59-60).

« j'allais sur mon lieu de travail au moment où l'incident est arrivé, ce devait être tel jour », ou encore nous nous demanderions quel jour nous sommes avant de tenter de remonter ou d'avancer dans le cours du temps par des multiples de sept jusqu'à atteindre la date demandée. Cette tâche est naturellement très ardue, dans la mesure où les années sont composées de 365 jours, nombre qui n'est pas un multiple de 7, et où une année sur quatre est bissextile. C'est pour cette raison que Paul Beyerer, qui nous est décrit comme étant particulièrement doué en calcul mental, ne parvient cependant pas à produire le résultat, pas plus qu'il ne peut comprendre par des moyens mathématiques classiques le mécanisme qui permet à Mangold de répondre sans une seconde d'hésitation. C'est son incapacité structurelle à s'envisager dans le cours du temps qui lui ouvre l'accès à ce savoir singulier, tandis qu'un individu qui se situe dans la chronologie en est incapable.

Ainsi s'explique l'immédiateté de la solution qu'il donne. Une telle hypothèse est fortement étayée par l'exemple de date donné dans le texte pour expliciter le don que possède Mangold. Le choix de Sebald s'est porté sur le 18 mai 1944, qui n'est autre que sa propre date de naissance, en d'autres termes son point d'ancrage dans le temps. Cette date, parfaitement semblable aux autres pour qui ignore ce détail biographique, permet de mettre en évidence la rupture radicale qui sépare l'appréhension du temps par Mangold de celle de l'instituteur. Le lecteur qui n'a pas de lien privilégié avec cette date se situe dans la position de Mangold, pour qui les jours sont dépourvus de contenu. Mais contrairement à lui, il investit d'autres dates de souvenirs, de contenus, et ne peut pas répondre à la question posée. En revanche, Sebald la choisit pour montrer qu'*a contrario*, il s'inscrit dans le temps.

Mangold contemple le temps, hors de lui, et peut pour cette raison choisir n'importe quelle date sans éprouver une distance plus ou moins grande en fonction de son éloignement temporel. Son nom, ou plus exactement le nom qu'on lui donne, sous lequel il est connu, n'est d'ailleurs pas sans lien avec cette extraordinaire faculté : il signifie « celui qui maîtrise beaucoup de choses » (il vient étymologiquement de « Managold », de « manag », « manch », « viel » ou « magan », « Stärke, Kraft, Tüchtigkeit », et « waltan », « herrschen »)<sup>110</sup>. Or ce qui semble de prime abord être une antiphrase, puisque Mangold accuse un retard mental, ne sait pas compter et ne comprend d'ailleurs pratiquement pas les propos qui lui sont adressés, se révèle contenir une part de vérité, dans la mesure où sa maîtrise du repère temporel fait de lui son maître incontestable.

<sup>110</sup> Wolfgang Pfeifer (dir.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin, Akademie-Verlag, 1989, t. II, p. 1057.

Face à Mangold, maître du temps, surgit son double, le cocher de Conrad, qui domine l'espace. Ce personnage des *Anneaux de Saturne* est décrit comme étant sourd et muet. L'*alter ego* de Mangold souffre d'un handicap physique, et non mental, bien que l'ampleur de celui-ci affecte également son développement psychique :

On ne l'avait pas envoyé à l'école et on n'avait pas compté pouvoir l'employer jamais à quoi que ce fût jusqu'au jour où l'on s'était avisé que les chevaux lui obéissaient plus qu'à aucun autre valet. Et lorsqu'il avait eu environ onze ans, on s'était aperçu qu'il retrouvait son chemin, aussi sinueux qu'il pût être, comme s'il était né avec la carte du district dans la tête<sup>111</sup>.

352

Comme dans le cas de Mangold, la découverte de cette faculté est d'autant plus stupéfiante que le développement de l'enfant est retardé. Il n'y a pas eu d'apprentissage, la connaissance est donnée à des enfants qui sont dans l'incapacité d'acquérir un savoir. La symétrie est d'autant plus frappante qu'elle concerne l'espace et le temps, les catégories qui nous permettent d'appréhender le monde.

Attardons-nous un instant sur le lien qui unit le texte d'origine au récit de Sebald. Dans le passage des *Anneaux de Saturne* qui retrace le parcours de Conrad et tout particulièrement son expérience au Congo belge, Sebald convoque plusieurs textes de l'auteur polonais de langue anglaise. En cet endroit du texte, il se réfère assez vaguement à sa source. Il s'agit en fait de l'autobiographie de Conrad publiée en volume en 1912, *Souvenir personnel*, qui retrace les étapes de son enfance et que Sebald reprend dans l'ensemble de façon très précise. La description sebaldivienne du paysage est une traduction littérale de Conrad, tandis que d'autres passages s'en inspirent moins étroitement. On y retrouve notamment le cocher, mais pour Conrad, il n'est ni sourd ni muet et ses qualités, certes remarquables, ne sont pas exceptionnelles<sup>112</sup>. Tout ce qui constitue le caractère hors norme du personnage dans le récit de Sebald est entièrement absent de la source, alors que les autres détails concordent. Certes, le jeune cocher est excellent, mais le personnage ne s'écarte pas davantage du commun des mortels. La comparaison incite alors à lire dans le personnage sebaldivien plus qu'une adaptation qui pourrait servir par sa réutilisation des buts propres à cet

111 *Les Anneaux de Saturne*, p. 141. « Man hat ihn nie auf die Schule geschickt und nicht damit gerechnet, ihn je zu irgend etwas gebrauchen zu können, bis es sich zeigte, daß die Pferde ihm folgten wie keinem anderen Knecht. Und als er ungefähr elf war, da erwies es sich bei irgendeiner Gelegenheit, daß er die Karte des gesamten Distrikts mit jeder Wegbiegung so akkurat in seinem Kopf hatte, als sei er geboren worden mit ihr » (p. 140-141).

112 Joseph Conrad, *Souvenir Personnel*, dans *Œuvres*, trad. G. Jean-Aubry et R. Hibon, éd. S. Monod, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1987, t. III, p. 884-885 (*A Personal Record*, London, Edinburgh, New York, Thomas Nelson & sons, s.d., p. 62-63).



auteur : il s'agit en effet d'une pure invention de Sebald. D'une part, Sebald crée de toutes pièces ce personnage dont les caractéristiques valent d'être analysées dans le détail. De l'autre, il l'insère dans un dispositif qui laisse penser qu'il ne fait que le reprendre. Sebald procède fréquemment à des modifications qui peuvent être de taille lorsqu'il prétend reprendre les écrits d'autres auteurs. Mais dans ce cas précis, la fiction prend une ampleur considérable et permet de supposer que ce geste est loin d'être fortuit et qu'il est investi d'une charge poétique forte.

Le jeune cocher se mue en figure emblématique d'un rapport singulier à l'espace. Sebald insiste tout à la fois sur ses talents de cocher hors du commun et sur son infirmité, si bien qu'une corrélation entre ces deux aspects apparaît. Là où celui qui entend et sait parler peut se tromper, celui qui est exclu du monde sonore et ne sait ni lire ni écrire, agit avec un sens de l'orientation infaillible. Il semble se repérer dans le paysage comme s'il disposait d'une carte. Il lit à livre ouvert dans le paysage, en dépit des modifications dont il fait naturellement l'objet au gré des saisons, au cours du temps qui passe.

Dans le cas de Mangold et celui du cocher, des capacités hors du commun sont liées à une déficience forte de la maîtrise du langage. La toute-puissance d'un savoir portant sur l'espace et le temps semble exclure la possibilité du langage, et *a fortiori* de l'écriture. En effet, l'inscription dans le langage implique d'assumer un point de vue, car pour qu'il puisse y avoir formulation d'un énoncé, un sujet doit être constitué et assumer une place dans l'expression. Mais délimiter un positionnement implique de renoncer aux autres – ce qui est manifestement impossible pour Mangold, qui domine le temps, le surplombe –, et de se placer sur un plan immanent qui ne fait qu'un avec l'environnement, alors que le jeune cocher dirige sans faille son attelage parce qu'il surplombe l'espace où il est situé.

Les deux figures partagent ainsi un savoir à l'abri de toute erreur. C'est précisément cette infaillibilité qui est hors norme. En effet, l'absence de maîtrise totale de l'espace et du temps est essentielle à l'individu pour se situer dans le monde. L'immédiateté du repérage chez ces personnages est le signe de l'absence de médiation entre l'individu et son environnement. Une telle médiation, condition de possibilité du langage, ne saurait se constituer qu'au prix d'une perte, d'un manque, du renoncement à la toute-puissance qui caractérise ces deux figures. Ce qui sépare les personnages de la norme n'est pas un manque mais bien au contraire un trop-plein dans l'appréhension de l'espace ou du temps. Tout comme la citation reprise et transformée de Casanova plaçait le surcroît, la plénitude du côté de la folie et non de la raison, comme le soutient le discours ordinaire, l'existence de Mangold et du jeune cocher parmi les personnages sebaldiens fait comprendre que le dérangement peut avoir partie

liée avec la connaissance parfaite, sans la moindre lacune, du temps et de l'espace. Se dessine ici la place cardinale du manque dans une géographie de la normalité et du dérangement.

354

L'écriture de Sebald trace le contour de l'absence dans le présent, elle témoigne de la dimension qu'occupe le passé dans le présent. À ce titre, elle est marquée par la perte. Mangold et le cocher incarnent une aporie de cette écriture, son point aveugle dans la mesure où l'impossibilité de perdre porte en germe l'incapacité à se souvenir du passé ou d'un ailleurs, puisqu'ils demeurent irrémédiablement présents. Ces deux figures délimitent la frontière extérieure de l'écriture de Sebald, son envers associé à un déficit de la parole. En outre, il faut souligner que ces troubles portent sur l'espace *et* sur le temps. Une approche par trop rapide de l'écriture de Sebald soulignerait en première ligne son rapport au temps, sa volonté de lutter contre l'oubli, d'œuvrer pour la mémoire. Mais tout ce processus est ancré dans un cheminement qui associe de manière indissoluble le temps à l'espace et établit une équivalence entre eux. C'est le voyage qui éveille les souvenirs personnels ou culturels. Le déplacement spatial va de pair avec le déplacement temporel. Il est donc cohérent de trouver deux figures symétriques touchant à ces catégories dans l'œuvre de Sebald. Elles peuvent alors être considérées comme des emblèmes de la poétique sebalddienne par leur aptitude singulière à se mouvoir dans l'espace et le temps en dehors du langage, tandis que Sebald trace une écriture en déplacement dans l'espace et le temps.

Mélancolie, humour, vertige et canular : en dépit de leur variété, ces quatre approches du monde procèdent d'une même clairvoyance. Leur impact politique se manifeste par la distance dont elles témoignent à l'égard de catégories sociales comme la folie et la raison. Loin de proposer un contre-modèle, les récits de Sebald ne sont pas des brûlots. S'ils parviennent à transmettre une sensibilité, leur démarche est subversive. Ils déplacent le lecteur par rapport aux certitudes et aux conventions sociales. En le déconcertant, ils le touchent.

## CONCLUSION

La poétique que W.G. Sebald détermine dans ses œuvres narratives procède à des réagencements dont la cohérence s'articule autour de la relance du déplacement. Par son corps à corps avec des matériaux concrets, par son arpentage des territoires terrestres et des espaces linguistiques, cette écriture en déplacement se frotte à la résistance du monde et dévoile l'abstraction qu'induirait le règne sans partage d'un narrateur à la première personne, ou d'un discours scientifique de type historique unifiant la diversité du réel. Au lieu de chercher à produire un contre-modèle radical au moyen d'une juxtaposition d'écritures, d'images et de voix, par des ruptures géographiques et temporelles sans retour ou par une virulente critique politique, ses ouvrages se contentent de prime abord d'apporter plus modestement des nuances et de procéder à des aménagements, en préservant un cadre de facture classique, traversé et affecté par des rencontres humaines et littéraires. C'est pourtant précisément par là qu'ils touchent loin, se frayant une voie propre entre l'intellect et le pathétique.

La sophistication des procédés est grande. Enchâssement des voix, agencement visuel du texte et des images, érudition tout droit tirée des musées et des bibliothèques : s'agirait-il d'un maniérisme postmoderne ? La réponse dépend de la définition qu'on donne du terme<sup>1</sup>. S'il est conçu comme un simple ensemble de techniques d'écriture relevant du perspectivisme, de l'éclectisme, de la combinatoire, force est de constater que les récits sebaldiens en relèvent<sup>2</sup>. Les points de vue de la narration varient, des listes viennent rappeler la résistance de la réalité à une appréhension globale, le matériau est composite. Mais en définitive, la notion pourrait tout aussi bien s'appliquer à certains ouvrages de la Renaissance dont l'érudition accole les unes aux autres d'innombrables références, comme dans les livres de Robert Burton ou Thomas Browne, pour citer des auteurs chers à Sebald. Le projet encyclopédique est un pur produit

<sup>1</sup> Voir Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, Akademie-Verlag, 1993.

<sup>2</sup> Voir Dieter Wrobel, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne. Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne*, Bielefeld, Athesis, 1997.

de la modernité philosophique<sup>3</sup>, tandis que la bibliothèque est une institution qui remonte à l'Antiquité, et que le musée est le fruit des anciens cabinets de curiosités. En somme, réduit à une expression technique, le postmodernisme ne semble pas parvenir à définir le propre d'un courant littéraire de la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Il renonce alors en réalité à établir une cohérence derrière les écritures qu'il prétend regrouper, en arguant du fait que cette technique refuse elle-même l'unification d'une perspective.

356

Dans son acception philosophique en revanche, le terme est doté d'une plus grande cohérence. Sans être une négation de la modernité, il se situe dans son prolongement, mais s'en démarque en ce qu'il renonce aux métarécits. Jean-François Lyotard précise ainsi que la position postmoderne ne se place pas dans une perspective eschatologique, contrairement à la subjectivité moderne. Ni espoir, ni finalité : la condition postmoderne a partie liée avec la mélancolie. « Faute d'eschatologie, la mécanicité et la contingence conjuguées de l'histoire qu'elle raconte laissent la pensée en souffrance de finalité. Cette souffrance est l'état postmoderne de la pensée, ce qu'il est convenu d'appeler ces temps-ci sa crise, son malaise ou sa mélancolie<sup>4</sup>. » À n'en pas douter, l'écriture de Sebald est mélancolique et ne place guère d'espoir dans l'évolution de l'humanité. En revanche, il semble plus difficile de faire coïncider cette poétique avec une perception strictement diachronique du temps d'où toute conscience serait absente. L'appréhension spatiale du temps comme la perception des strates temporelles sédimentées en un lieu sont toutes deux soumises à l'existence d'une conscience qui révèle ces phénomènes synchroniques.

La perception sebaldienne du cours des événements est loin de renoncer à une conception générale. L'œuvre de Sebald est partagée entre deux visions, comme l'a montré Anne Fuchs<sup>5</sup>. D'une part, l'histoire y est conçue comme un travail de destruction perpétré par l'homme, notamment depuis l'épopée napoléonienne, à la suite des Lumières, et qui se manifeste également par l'entreprise colonisatrice, puis par Auschwitz, tandis que la nature est mise à mal par les progrès de la prétendue civilisation. Au lieu de lire dans l'histoire l'avènement des Lumières, la marche des événements nous mènerait vers des heures toujours plus sombres. Or, l'inversion du mouvement historique reproduit son caractère téléologique. D'autre part, l'œuvre de Sebald intègre

3 Voir par exemple Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 53, p. 90 ou p. 100.

4 Jean-François Lyotard, « Une fable postmoderne » dans *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, p. 79-94, cit. p. 91.

5 Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2004, p. 168. Elle développe également le rapport entre métaphysique et histoire dans l'œuvre de Sebald.

l'histoire humaine dans l'histoire naturelle<sup>6</sup>. Derrière la simple adjonction d'un adjectif se cache un changement complet de paradigme. Les actions humaines participent alors simplement d'un processus général dont l'orientation n'est pas déterminée. Certes, toute vision eschatologique demeure absente de cette conception comme de la première, de sorte qu'il ne s'agit pas de restituer à la trajectoire humaine un cadre métaphysique transcendant. En revanche, il est certain que l'intégration des actions de l'homme dans le déploiement naturel du monde (alors même que ces textes soulignent avec insistance la destruction progressive et irrémédiable de la nature par l'homme), tout comme la perception d'un mouvement continu de destruction, proposent des métarécits à la succession des événements. Derrière une telle disparité, l'œuvre de Sebald propose de lire une cohérence, bien qu'elle ne soit pas corrélée à une marche salvatrice<sup>7</sup>. Et surtout, il contribue à rendre palpables et palpées les traces laissées par la destruction dans la singularité de nos vies.

L'écriture de Sebald dépose dans l'esprit de son lecteur une empreinte sensible et humaine. En dépit de son absence d'optimisme, ce n'est pas la production d'un homme chagrin et misanthrope. Sebald ne propose pas à son lecteur de s'identifier aux personnages de ses récits ; il les décrit avec un profond souci d'autrui. Anne Fuchs a montré les dilemmes auxquels est confronté l'écrivain, comme l'historien, qui veut approcher la souffrance<sup>8</sup>. Prétendre occuper la place d'une victime relèverait de l'usurpation. Éthiquement fausse, la projection

6 Cette thèse se traduit par exemple dans *Austerlitz*, p. 113-114 (p. 133-134) lorsque l'oncle de Gerald Fitzpatrick, Alphonso, rapporte que la température de l'homme, 37 °C, serait supérieure d'un degré à celle de la plupart des animaux, ce qui expliquerait son état de fièvre permanent. De cet état proviendrait sa folie incendiaire telle qu'elle est décrite dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 201-203 (p. 201-203). De manière théorique, elle est élaborée dans *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, p. 41 (p. 38), où l'auteur considère la possibilité d'écrire une histoire naturelle de la destruction, qui a été formulée par Solly Zuckerman après qu'il a vu les ruines de Cologne bombardée par les Alliés. C'est cette phrase qui a fourni le titre des traductions anglaise et française de l'ouvrage.

7 L'auteur revendique son intérêt pour la métaphysique, en dépit de la désaffection de cette branche de la philosophie au cours du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il déplore dans un entretien accordé à Joe Cuomo, « Conversation avec W.G. Sebald » dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 93-119, cit. p. 117 : « [...] la métaphysique est un domaine qui m'a toujours intéressé, j'entends par là l'envie qu'on a de réfléchir à ces régions situées au-delà de notre champ de connaissance, pour ainsi dire » (trad. revue).

8 Anne Fuchs, *Die Schmerzesspuren der Geschichte*, op. cit., notamment p. 31-34 ou encore p. 123. Voir aussi entre autres Scott Denham et Mark R. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006.

de soi dans la vie d'autrui se voit substituer par Sebald un rapport empathique qui respecte l'altérité et renonce à contrefaire sa voix.

Alors que les pans de l'histoire évoqués par Sebald dans ses récits sont d'une infinie cruauté, leur traitement ressortit soit à la restitution brute par le recours à des textes historiques ou journalistiques<sup>9</sup>, soit à une approche tangentielle, lorsque les faits ont été vécus par les protagonistes. En aucun cas le narrateur ne cherche à décrire « objectivement » les souffrances endurées par ses interlocuteurs. Les événements sont rapportés par le truchement d'un tiers, de sorte que la distance vis-à-vis d'autrui est rendue manifeste<sup>10</sup>. « On ne peut pas décrire un charnier. C'est-à-dire qu'il faut trouver d'autres voies qui se rapprochent davantage d'une tangente, qui suivent le chemin du souvenir, de l'approche archéologique, des recherches en archives, du questionnement des personnes<sup>11</sup>. » En procédant ainsi, les récits sebaldiens font preuve d'une grande retenue qui n'est pas le résultat d'une gêne à l'égard de la production d'un récit violent. Dans *De la destruction*, Sebald produit une description qui n'hésite pas à reproduire les fracas et la terreur des bombardements<sup>12</sup>. Paradoxalement, l'approche tangentielle des récits potentialise en fait la représentation de la dévastation qui ravage les personnages, sous les dehors de leur vie quotidienne. Au lieu de les élever au rang d'exceptions, les récits en font nos semblables. Place est faite à l'émotion, qui emprunte les mots des autres et évite soigneusement toute approche pathétique.

358

Émotion et pathétique entrent alors dans une configuration qui les oppose. Tandis que le pathos renvoie à un mouvement de l'âme violent et transitoire<sup>13</sup>, l'émotion est entendue ici au sens d'un mouvement sympathique éprouvé envers autrui. À écouter le récit de sa vie, nous nous départissons de notre distance ordinaire. Mais par-delà l'empathie, l'émotion suppose que le sujet soit lui-même modifié par la rencontre. Mis en branle, affecté par une présence subjective, il n'est plus identique à lui-même. Ce *mouvement* qu'atteste l'étymologie latine du terme correspond largement à la notion d'« allomatique » empruntée par Hugo von Hofmannsthal à Ferdinand Maack, où le sujet se

9 Voir par exemple à ce passage des *Anneaux de Saturne* p. 120-123 (p. 119-122) qui rapporte les atrocités commises en Bosnie pendant la seconde guerre mondiale.

10 Voir Lucy Landau, qui raconte au narrateur les étapes de la vie de Paul Beyerle dans *Les Émigrants*.

11 Entretien de Sebald avec Volker Hage, « Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald », *Akzente*, février 2003, p. 35-50 (je traduis).

12 *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, p. 36-39 (p. 33-36).

13 Pour une définition rhétorique complète du pathos, on se reportera à l'article de Jochen A. Bär, « Pathos », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. VI, p. 689-717.

voit transformé par la force d'attraction exercée par un autre. Si la discrétion constante de l'écriture sebalddienne favorise la naissance de l'émotion, c'est en raison de sa combinaison avec des procédés stylistiques grâce auxquels le regard limpide du lecteur se trouve soudainement embué. Les images peuvent susciter des effets de réminiscence ou une interrogation sur leur origine et leur sens. L'opacité des langues étrangères nous tire d'un certain confort de lecture, et éveille les affects que chacun d'entre nous y associe peut-être. L'incertitude à volets multiples, qu'elle porte sur l'identité de la première personne en un point donné du récit ou sur l'authenticité des faits rapportés, contribue également à désorienter le lecteur. Alors qu'il semblait paisiblement embarqué à bord d'un récit piloté par un narrateur à la première personne, prêt à suivre une route littéraire balisée, il se retrouve au beau milieu d'époques improbables, en des lieux surgis des confins mémoriels des personnages. La surprise particulière qu'éprouve le lecteur de Sebald relève ainsi du dépaysement subjectif suscité par le déplacement de l'écriture.

Tandis que le professeur de littérature s'était penché sur les sédimentations littéraires d'un rapport brisé au pays<sup>14</sup>, l'auteur élabore une écriture en déplacement qui suscite le dépaysement de son lecteur. Paradoxalement, cet effet lui tient lieu d'emplacement. Au lieu de produire une approche intellectuelle ou mimétique de la vie des autres, l'efficace de cette poétique réside en ce que ces récits *nous arrivent*. Malgré la destruction. Ils sont à même de faire office d'événements pour les lecteurs. Et comme tout événement, la subjectivité de chacun d'entre eux en élaborera ses propres souvenirs. Loin de proposer une écriture de la mémoire dont le contenu serait prescrit par un devoir, assigné et déterminé, Sebald dispose un lieu géométrique à investir. En des temps désorientés, son territoire d'écriture, parce que mouvant, devient point de repère dans l'épreuve du dépaysement.

<sup>14</sup> Voir l'étude de la notion de « Heimat » par A. Fuchs dans le chapitre « Archäologie der Heimat » de son livre *Die Schmerzsspuren der Geschichte*, *op. cit.*, p. 109-163.





## BIBLIOGRAPHIE

Pour une bibliographie complète, on se reportera à Joe Catling et Richard Hibbitt (dir.), *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2011, p. 446-658, qui comprend aussi bien la totalité des textes et entretiens publiés par Sebald que la littérature critique sur l'auteur.

La présente bibliographie mentionne les ouvrages de Sebald et leur traduction en français. Ne sont mentionnés que les articles et les entretiens cités dans cet ouvrage. La liste des ouvrages sur Sebald a été actualisée, bien que l'étude présentée ne se réfère qu'à ceux qui étaient disponibles en 2007. Quant aux articles, ne sont mentionnés que ceux qui sont cités dans le corps de l'étude.

### PUBLICATIONS DE W.G. SEBALD PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

#### Livres

##### Textes originaux

- Sauf mention contraire, les textes suivants ont paru chez Fischer, Frankfurt a.M.
- Carl Sternheim Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1969.
- (trad.) Evans, Richard J., *Sozialdemokratie und Frauenemanzipation im deutschen Kaiserreich*, Berlin, Dietz, 1979.
- Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.
- Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichische Literatur von Stifter bis Handke* [1985], 1994.
- Nach der Natur. Ein Elementargedicht* [1988], 1995.
- (dir.) *A radical stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*, Oxford, Berg, 1988.
- Schwindel. Gefühle* [1990], 1994.
- Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* [1991], 1995.
- Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* [1992], 1994.
- Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* [1995], 1997.
- Logis in einem Landhaus* [1998], 2000.

Sauf mention contraire, les textes suivants ont paru chez Carl Hanser, München/Wien.

*Luftkrieg und Literatur*, 1999.

*Austerlitz*, 2001.

Avec Tess Jaray (images), *For Years Now. Poems*, London, Short books, 2001.

Avec Jan Peter Tripp (images), *Unerzählt. 33 Texte und 33 Radierungen*, 2003.

*Campo Santo*, éd. S. Meyer, 2003.

*Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001*, éd. S. Meyer, 2008.

#### Traductions françaises

Sauf mention contraire, ces ouvrages ont paru aux éditions Actes Sud, dans la collection « Lettres allemandes », et dans une traduction de P. Charbonneau.

*Les Émigrants. Quatre récits illustrés* [1999], coll. « Babel », 2000.

*Les Anneaux de Saturne*, trad. B. Kreiss, 1999.

*Vertiges*, 2001.

*Austerlitz*, 2002.

362 *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, 2004.

*Séjours à la campagne*, 2005.

*D'après nature. Poème élémentaire*, trad. en collab. avec S. Muller, hors collection, 2007.

*Campo Santo*, trad. en collab. avec S. Muller, 2009.

#### Article cité

« Europäische Peripherien », dans J. Wertheimer (dir.), *Suchbild Europa – künstlerische Konzepte der Moderne*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995, p. 65-67.

#### Entretiens cités

Recueil : plusieurs entretiens en anglais ont été réunis et sont désormais disponibles en français :

SCHWARTZ, Lynne Sharon (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald von Winfried Georg Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007.

— (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009.

Entretiens parus dans la presse :

ANGIER, Carole, « Who is W.G. Sebald? Germany's most interesting contemporary writer lives in Norfolk », *The Jewish Quarterly*, 1996-1997, p. 10-14, repris dans L.S. Schwartz (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007, p. 63-76 [« Qui est W.G. Sebald ? », dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 65-79].

BOEDECKER, Sven, « Mit der Schnauze am Boden », *Stuttgarter Zeitung*, 5 janvier 1996, p. 40.

CUOMO, Joe, « The Meaning of Coincidence – An Interview with the Writer W.G. Sebald », entretien du 13 mars 2001, *The New Yorker online only*, site internet

- consulté le 4 juin 2003, [http://www.newyorker.com/online/content/?o10903on\\_onlineonly01](http://www.newyorker.com/online/content/?o10903on_onlineonly01), repris dans L.S. Schwartz (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007, p. 93-118 [« Conversation avec W.G. Sebald », dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 93-119].
- DIETSCHREIT, Frank, « Horter des Weggeworfenen », *Der Tagesspiegel*, 16 février 1996, p. 21.
- HAGE, Volker, « Ich fürchte das Melodramatische », *Der Spiegel*, n° 11, 12 mars 2001, p. 228-234.
- , « Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald », *Akzente*, février 2003, p. 35-50 [repris sous le titre « Hitlers pyromanische Fantasien », dans V. Hage, *Zeugen der Zerstörung*, Frankfurt a.M., Fischer, 2003, p. 259-279].
- KUNISCH, Hans-Peter, « Die Melancholie des Widerstands », *Süddeutsche Zeitung*, 5 avril 2001, p. 20.
- LÖFFLER, Sigrid, « Wildes Denken », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997, p. 135-137.
- MCCRUM, Robert, « Characters, Plot, Dialogue? That's not Really my Style... », *The Observer Review*, 7 juin 1998, p. 17.
- PRALLE, Uwe, « Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen », *Süddeutsche Zeitung*, 22-23 décembre 2001, p. 16.
- SIEDENBERG, Sven, « Anatomie der Schwermut », *Rheinischer Merkur*, n° 16, 19 avril 1996, p. 3.
- W.G. SEBALD et Gordon TURNER, « Introduction and Transcript of an Interview Given by Max Sebald » [entretien du 12 juillet 1998], dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 21-29.

## LITTÉRATURE CRITIQUE SUR L'ŒUVRE DE W.G. SEBALD

### Livres consacrés à l'œuvre de W.G. Sebald

#### Monographies

- AGAZZI, Elena, *La grammatica del silenzio*, Roma, Artemide, 2007.
- BAUMGÄRTEL, Patrick, *Mythos und Utopie: Zum Begriff der «Naturgeschichte der Zerstörung» im Werk W.G. Sebalds*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2010.
- BLACKLER, Deane, *Reading W.G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Rochester/N.Y., Camden House, 2007.
- CARRÉ, Martine, *Le Retour de l'auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2008.
- DISTLER, Anton, *Kein Verstehen ohne fundamentale Ontologie: Eine philosophische Analyse des Werks von W.G. Sebald aufgrund der «existentiellen Psychoanalyse» Jean-Paul Sartres*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2008.

- EGGERS, Christoph, *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt: Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern, Peter Lang, 2011.
- FUCHS, Anne, *Die Schmerzesspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2004.
- HUTCHINSON, Ben, *W.G. Sebald - Die dialektische Imagination*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.
- KLIMKE, Christoph A., *W.G. Sebald und der Film*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern, Peter Lang, 2011.
- LONG, J.-J., *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Columbia, Columbia University Press, 2008.
- MCCULLOH, Mark R., *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, University of South California, 2003.
- MOSBACH, Bettina, *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2008.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B./Berlin/Wien, Rombach, 2006.
- PIC, Muriel, *W.G. Sebald – L'image papillon*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- SCHLEY, Fridolin, *Kataloge der Wahrheit, zur Inszenierung von Autorschaft bei W.G. Sebald*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2012.
- SCHEDDEL, Susanne, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* ». *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- SCHÜTTE, Uwe, *W.G. Sebald, Einführung in Leben und Werk*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- SEILER, Alex, « *Als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis* », zu *Bedeutung und Funktion von Bildern in W.G. Sebalds «Austerlitz»*, Saarbrücken, VDM Müller, 2008.
- SEITZ, Stephan, *Geschichte als bricolage - W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen, V&R unipress, 2011.
- Ouvrages comparatistes**
- CALZONI, Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005.
- CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CARRIÓN, Jorge Madrid, *Viaje contra espacio : Juan Goytisolo y W.G. Sebald*, Madrid/ Frankfurt a.M, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- CONANT, Chloé, *La Littérature, la photographie, l'hétérogène. Études d'interactions contemporaines*, thèse dactylographiée, Limoges, 2003.
- JOHANNSEN, Anja K., *Kisten Krypten Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, Transcript, 2008.

- KAWASHIMA, Kentaro, *Autobiographie und Photographie nach 1900, Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*, Bielefeld, Transcript, 2011.
- POLSTER, Heike, *The Aesthetics of Passage: The Imag(in)ed Experience of Time in Thomas Lehr, W.G. Sebald, and Peter Handke*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- RITTE, Jürgen, *Endspiele: Geschichte und Erinnerung bei Dieter Forte, Walter Kempowski und W.G. Sebald*, Berlin, Matthes & Seitz, 2009.
- SANTNER, Eric L., *On Creaturely Life, Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2006.
- SCHAUER, Hilda, *Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht: Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald und Urs Widmer*, Berlin, wvb, 2010.
- VON STEINAecker, Thomas, *Literarische Foto-Texte: zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*, Bielefeld, Transcript, 2007.
- SCHÖNTHALER, Philipp, *Negative Poetik: Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész*, Bielefeld, Transcript, 2011.
- TENNSTEDT, Antje, *Annäherung an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald am Beispiel von Le Jardin des Plantes, Die Ausgewanderten und Austerlitz*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2007.
- WOHLLEBEN, Doren, *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart: Ingeborg Bachmann, Reinhard Baumgart, Peter Bichsel, Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W.G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2005.
- WROBEL, Dieter, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne. Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne*, Bielefeld, Athesis, 1997.

**Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues**

- Europe*, n° 1009, mai 2013.
- Face à Sebald*, Paris, Inculte, 2011.
- ANDERSON, Mark (dir.), *The Germanic Review*, n° 3, 2004.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (dir.), *W.G. Sebald, Text + Kritik*, n° 158, 2003.
- ATZE, Marcel et Franz LOQUAI (dir.), *Sebald. Lektüren.*, Eggingen, Isele, 2005.
- BÜLOW, Ulrich von, Heike GFREEREIS et Ellen STRITTMATTER (dir.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a.Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2008.
- CATLING, Jo et Richard HIBBITT (dir.), *Saturn's moons: W.G. Sebald, A Handbook*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publ., 2011.
- DENHAM, Scott et Mark McCULLOH (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006.
- ELSAGHE, Yahya, Luca LIECHTI et Oliver LUBRICH (dir.), *W.G. Sebald*, Darmstadt, WBG, 2012.

- FISCHER, Gerhard (dir.), *W.G. Sebald, Schreiben ex patria - Expatriate writing*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- FUCHS, Anne et J.J. LONG (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007.
- GÖRNER, Rüdiger (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, München, Iudicium Verlag, 2005.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene et Mireille TABAH (dir.), *W.G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Münster, LIT, 2008.
- KÖPF, Gerhard (dir.), *Mitteilungen über Max. Marginalien zu W.G. Sebald*, Oberhausen, Laufen, 1998.
- KRÜGER, Michael (dir.), *W.G. Sebald zum Gedächtnis, Akzente*, n° 1, 2003.
- LONG, J.-J. et Anne WHITEHEAD (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- LOQUAI, Franz (dir.), *Far from Home: W.G. Sebald*, Bamberg, Otto-Friedrich Universität, 1995.
- (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.
- LÜTZELER, Paul Michael et Stephan K. SCHINDLER, *W.G. Sebald, Gegenwartsliteratur* 2006.
- MARTIN Sigurd et Ingo WINTERMEYER, *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung: Zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- NIEHAUS, Michael et Claudia ÖHLSCHLÄGER (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006.
- PATT, Lise (dir.) avec Christel DILLBOHNER, *Searching for Sebald: Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles, ICI Press, 2007.
- VOGEL-KLEIN, Ruth (dir.), *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts, Images, Recherches germaniques*, hors série n° 2, 2005.
- ZISSELSBERGER, Markus (dir.), *The Undiscover'd Country, W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, Rochester, Camden House, 2010.
- Articles critiques cités**
- AEBISCHER-SEBALD, Gertrud et Ruth VOGEL-KLEIN, « Ein Fleckerlteppich », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 211-220.
- ALBES, Claudia, « Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46, 2002, p. 279-305.
- ALIAGA-BUCHENAU, Ana-Isabel, « Presence and Absence of the Narrator in W.G. Sebald's *The Emigrants* », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 141-155.
- ATZE, Marcel, « Bibliotheca Sebaldiana. W.G. Sebald – ein Bibliophile Eine Spekulation » (p. 228-243) et « Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung „All'estero" » (p. 151-175), dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.

- , « „Wie Adler berichtet.“ Das Werk H.G. Adlers als Gedächtnisspeicher für Literatur (Heimrad Bäcker, Robert Schindel, W.G. Sebald) », *Text+Kritik*, 2004, 163, p. 17-30.
- , « W.G. Sebald und H.G. Adler. Eine Begegnung in Texten », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 87-97.
- BAILLY, Jean-Christophe, « Les lignes brisées de l'explorateur Sebald », *Libération*, 8 novembre 2007.
- BALES, Richard, « The Loneliness of the Long-Distance Narrator: The Inscription of Travel in Proust and W.G. Sebald », dans J. Conroy (dir.), *Cross-Cultural Travel*, New York, Peter Lang, 2003, p. 507-512.
- BALES, Richard, « "L'édifice immense du souvenir". Mémoire et écriture chez Proust et Sebald », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 129-137.
- BECK, John, « Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 75-88.
- BELL, Anthea, « On Translating W.G. Sebald », dans R. Görner (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, *op. cit.*, p. 11-18.
- CEUPPEN, Jan, « Realia. Konstellationen bei Benjamin, Barthes, Lacan – und Sebald », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, *op. cit.*, p. 241-258.
- CHARBONNEAU, Patrick, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 193-210.
- COSGROVE, Mary, « Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work », dans A. Fuchs et J.J. Long (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007, p. 91-110.
- COVINDASSAMY, Mandana, « Trois anneaux de Saturne : Chateaubriand, Borges et Thomas Browne. Itération des références textuelles et production du sens », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 157-172.
- , « Plurilinguisme et multimédialité dans l'œuvre de W.G. Sebald », *Études Germaniques*, n° 62, janvier-mars 2007, p. 251-263.
- , « Du lien entre l'intime et le politique dans l'œuvre de W.G. Sebald » dans F. Baillet et A. Regnaud (dir.), *L'Intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard, 2011, p. 186-195 et dans *Le Texte étranger* : <http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/covindassamy.html>.
- , « Présences brutes de l'instantané. W.G. Sebald lecteur d'Alexander Kluge et Klaus Theweleit », *Genèses de Textes*, n° 5, « Images, reproduction, texte / Bild, Abbild, Text », dir. F. Lartillot et A. Pfabigan, 2012, p. 45-63.



- et Géraldine DJAMENT-TRAN, « Cartographier les *Anneaux de Saturne*, une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », dans V. Maleval, M. Picker et F. Gabaude, *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, 2012, p. 201-213.
- DARBY, David, « Landscape and Memory », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 265-277.
- DENNELER, Iris, « Am Anfang A. Spuren und Familienähnlichkeiten in W.G. Sebalds Werk », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 139-156.
- DUNKER, Axel, « „Phantomsschmerzen“: Metonymische Diskurse in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », dans S. Feuchert (dir.), *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2001, p. 299-316.
- ELSAGHE, Yahya, « W.G. Sebalds *Austerlitz* als Beitrag zum deutsch-jüdischen Kulturdialog », dans Jean-Marie Valentin (dir.), *Akten des XI. Kolloquiums Paris 2005 der Internationalen Vereinigung für Germanistik*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 241-246.
- FUCHS, Anne, « „Phantomspuren“: zu W.G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz* », *German Life and Letters*, n° 56, 2003, p. 281-298.
- FURST, Lilian R., « Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 219-229.
- GASSELEDER, Klaus, « Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. Ein Bericht », dans M. Atze et F. Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, Eggingen, Isele, 2005, p. 157-175.
- GARLOFF, Katja, « Moments of Symbolic Investiture in W.G. Sebald's *Austerlitz* », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 157-169.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene, « Melancholie als Widerstand. Laudatio anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an W.G. Sebald am 13. Dezember 2000 in Düsseldorf », *Akzente*, n° 48, avril 2001.
- HUTCHINSON, Ben, « Die Leichtigkeit der Schwermut », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, n° 50, 2006, p. 457-477.
- ISENSCHMID, Andreas, « Melencolia », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.
- KASTURA, Thomas, « Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere », *Arcadia*, 1996, p. 197-216.
- KLEBES, Martin, « Sebald's Pathographies », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 65-75.
- KRÜGER, Michael, « Der Heimatschriftsteller. W.G. Sebalds „Austerlitz“ », dans Deutsches Literaturarchiv Marbach, *Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*, Stuttgart, Deutsche Schillergesellschaft, 2006, p. 164-167.



- KUHN, Irène et Sibylle MULLER, « Traducteur-bricoleur. W.G. Sebald à Strasbourg : la question de la traduction », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 187-191.
- LENNON, Patrick, « An Intertextual Approach to W.G. Sebald and Laurence Sterne », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 91-104.
- LEONE, Massimo, « Literature, Travel and Vertigo », dans J. Conroy (dir.), *Cross-Cultural Travel*, New York, Peter Lang, 2003, p. 513-522.
- LÖFFLER, Sigrid, « Melancholie ist eine Form des Widerstands », *Text+Kritik*, n° 158, 2003, p. 103-111.
- LONG, Jonathan J., « Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006.
- NIEHAUS, Michael, « No Foothold. Institutions and Buildings in W.G. Sebald's Prose », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 315-333.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia, « Unschärfe. Schwindel. Gefühle. », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 11-23.
- , « Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau », dans Michael Niehaus et Claudia Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 189-204.
- PESNEL, Stéphane, « „Der Schauder der Heimatlosigkeit, der über das Feld des Exils weht” », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 65-86.
- PFEIFFER, Peter C., « Korrespondenz und Wahlverwandschaft: W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *GegenwartsLiteratur*, 2003, p. 226-244.
- PRAGER, Brad, « Sebald's Kafka », dans S. Denham et M. McCulloh, *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 105-125.
- REINICKE, Angela, « Authenticity, Truth and the Other in B. Wilkormirski's *Bruchstücke* and W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* », dans E. Caldicott et A. Fuchs (dir.), *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 85-97.
- ROVAGNATI, Gabriella, « Das unrettbare Venedig des W.G. Sebald », dans Marcel Atze et Franz Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, p. 143-156.
- RUTSCHKY, Michael, recension d'*Austerlitz*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 mars 2001.
- SHEPPARD, Richard, « Dexter – Sinister », *Journal of European Studies*, 2005, p. 419-463.
- SILL, Oliver, « Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden », *Poetica*, 1997, p. 596-623.

STEINMANN, Holger, « Zitatuinen unterm Hundstern », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 145-156.

TENNSTEDT, Antje dans « L'illusion d'une communication orale dans *Die Ausgewanderten* (1992) et *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald », *Cahiers d'études germaniques* n° 47, 2004, p. 33-43.

VOGEL-KLEIN, Ruth, « Détours de la mémoire. La représentation de la Shoah dans la nouvelle Max Aurach de W.G. Sebald », dans F. Rétif (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 154-174.

—, « Rückkehr und Gegen-zeitigkeit », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 99-115.

WILLIAMS, Arthur, « „Das korsakowsche Syndrom“ : Remembrance and Responsibility in W.G. Sebald », dans H. Schmitz (dir.), *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 65-83.

370

WOHLLEBEN, Doren, « Effet de flou. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle* », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 127-143.

ZILCOSKY, John, « Sebald's Uncanny Travel: The Impossibility of Getting Lost », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 102-120.

ZUCCHI, Matthias, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », *Sinn und Form*, nov.-déc. 2004, p. 841-850.

#### Sites internet

Des lecteurs passionnés tiennent des sites qui sont de véritables mines d'information.

Site francophone : <http://norwitch.wordpress.com/>

Site germanophone : <http://www.wgsebald.de/>

Site anglophone : <http://sebald.wordpress.com/>

#### OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES GÉNÉRAUX CITÉS

*Rhétorique à Herennius*, trad. G. Achart, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

ADLER, H.G., *Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*, Tübingen, Mohr, 1955.

ARISTOTE, *Problèmes*, trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

BÄR, Jochen A., « Pathos », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, t. VI, 1994, p. 689-717.

- BARRASCH, Mosche, « Bild, Bildlichkeit », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. II, p. 10-30.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.
- , *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, t. V.
- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1963.
- , *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985.
- VON BRAUN, Christina, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich/München, Pendo, 2001.
- VON BÜLOW, Ulrich, Heike GFREREIS et Ellen STRITTMATTER (dir.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a.Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2008.
- BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy, what it is, with all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostics, and Several Cures of it. In Three Partitions. By Democritus Junior*, London, J.&E. Hodson, 1804.
- CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes* [1958], Paris, Gallimard, 1967.
- CALVINO, Italo, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrhundert*, trad. B. Kroeber, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1991.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002.
- CICÉRON, *De Finibus*, trad. J. Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- CLAIR, Jean, *Mélancolie : génie et folie en Occident (en hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005)*, Paris/Berlin, RMN-Gallimard/Staatliche Museen zu Berlin, 2005.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- , *Kafka. Für eine kleine Literatur*, trad. B. Kroeber, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976.
- , *Rhizome. Introduction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- D'IORIO, Paolo et FERRER, Daniel (dir.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS Éditions, 2001.
- EGGS, Ekkehard, « Metapher » (p. 1099-1183) et « Metonymie » (p. 1196-1223), dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. V.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

- , *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1977.
- , « Des espaces autres », conférence donnée le 14 mars 1967, dans *Dits et écrits II* [1994], D. Defert et F. Ewald (dir.) avec la coll. de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 2004.
- FREUD, Sigmund, *Studienausgabe*, Frankfurt a.M., Fischer, 1970, t. IV, *Psychologische Schriften*, 1972, t. II, *Die Traumdeutung*, 1975, t. III, *Psychologie des Unbewußten*.
- , *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Ceuvres complètes*, Paris, PUF, 1988, t. XIII.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GOLDSCHMIDT, VICTOR, *Le Système stoïcien et l'idée de temps* [1953], Paris, Vrin, 1969.
- GROTZ, Stephan, *Vom Umgang mit Tautologien*, Hamburg, Meiner, 2000.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.
- HELBIG, Jörg, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter, 1996.
- HIRZEL, Rudolf, *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig, 1895.
- ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991.
- KELLER, Hiltgart L., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst* [1968], Stuttgart, Reclam, 1987.
- KJAERSTADT, Jan et Jon FOSSE, « Metapher und Metonymie. Ein Briefwechsel », *Schreibheft*, n° 48, 1996, p. 15-28.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotike*, Paris, Le Seuil, 1969.
- LAËRCE, Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, LGF, 1999.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- LEPENIES, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1969.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.
- MÉAUX, Danièle et Jean-Bernard VRAY, *Traces photographiques, Traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004.
- MONK, Ray, *Wittgenstein. Le Devoir de génie*, trad. A. Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob, 1993.
- Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire* [1984, 1986, 1992], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.
- PANOFKY, Erwin et Fritz SAXL, *Dürers „Melencolia I“. Eine Quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Studien der Bibliothek Warburg, B.G. Teubner, 1923.
- PAULS, Alan, *Le Facteur Borges*, trad. V. Raynaud, Paris, Christian Bourgois, 2006.

- PEIRCE, Charles, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- PÉRENNEC, Marie-Hélène, « Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'I. Bachmann *Simultan* », dans G. Gréciano et G. Kleiber (dir.), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David, Recherches linguistiques XVI*, Metz, Université de Metz, 1992, p. 323-333.
- RAMBAUD, Michel, *L'Art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, éditions Duculot, 1999.
- SONTAG, Susan, *Sous le signe de Saturne*, trad. B. Legars avec P. Blanchard et S. Sontag, Paris, Le Seuil, 1985.
- , *Under the Sign of Saturn*, London, Writers and Readers Publishing, 1983.
- SCHREBER, Daniel Paul, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Samuel M. Weber (dir.), Frankfurt a. M./Berlin/Wien, Ullstein, 1973.
- SCHWITALLA, Johannes, *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 1997.
- STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.
- STEINLECHNER, Gisela, *Über die Ver-rückung der Sprache*, Wien, W. Braumüller, 1989.
- STRAUCH, Gérard, « Problèmes et méthodes de l'étude linguistique du Style Indirect Libre », *Tradition et Innovation. Littérature et paralittérature*, Paris, Didier, 1975.
- TELLENBACH, Hubert, *Melancholie: Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*, Berlin, Heidelberg, New York, Springer, 1983.
- WELSCH, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, Akademie-Verlag, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.
- , *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971.
- , *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989.
- , *Geheime Tagebücher 1914-1916*, Wien, Turia & Kant, 1991.
- WYSCHOGROD, Edith, *An Ethics of Remembering: History, Heterology and the Nameless Others*, Chicago, University of Chicago, 1998.

#### ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

- BENJAMIN, Walter, *Illuminationen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1961.
- , *Einbahnstraße*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1962.
- , *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI.
- , « Chronique berlinoise », trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, dans *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- , *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, t. II.

- , *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise*, trad. J. Lacoste, Paris, 10/18, 2000.
- BROWNE, Thomas, *Hydriotaphia or Urn Burial* dans *The Works of Sir Thomas Browne*, London, Henry G. Bohn, 1852, t. III.
- , *The Works of Sir Thomas Browne*, London, Grant Richards, 1904.
- , *Religio Medici and other Writings of Sir Thomas Browne*, London/Toronto, Everyman's Library, 1928.
- , *The Garden of Cyrus* dans *The Prose of Sir Thomas Browne*, New York/London, Stuart Editions, 1968.
- , *Hydriotaphia ou Discours sur Les Urnes funéraires récemment découvertes dans le Norfolk* [1970], Paris, Édition du Promeneur, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, *Borges el memorioso*, Mexico, 1982.
- , avec la collaboration de Margarita Guerrero, *Libro de los seres imaginarios, Obras completas en colaboración II*, Buenos Aires, Emecé, 1983.
- , *Le Livre des êtres imaginaires*, trad. F. Rosset, G. Estrada, Y. Péneau, Paris, Gallimard, 1987.
- , *Œuvres complètes*, éd. J.P. Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, t. II, 1999.
- CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohême l'année 1787*, Paris, Édition Bossard, 1922.
- , *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, t. IV, Paris, Éditions de La Sirène, 1926.
- CELAN, Paul, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, t. III.
- , *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999.
- , *Le Méridien et autres proses*, trad. J. Launay, éd. bilingue, Paris, Le Seuil, 2002.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, le Livre de Poche, 1973, t. I.
- CONRAD, Joseph, *A Personal Record*, London, Edinburgh/New York, Thomas Nelson & sons, s.d.
- , *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. III.
- , *The Collected Letters of Joseph Conrad, vol 3 (1903-1907)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen. Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, t. XIII.
- , *Poésie et Vérité*, trad. P. du Colombier, Paris, Aubier, 1941.
- , *Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1986.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Sämtliche Werke kritische Ausgabe*, Bd. XXX, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1982.
- JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, Meiner, 1990.

- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, trad. C. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II.
- , *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1970.
- MANDOSIO, Jean-Marc, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque nationale de France. Ses causes, ses conséquences*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 1999.
- MOSES, yr Arweinydd Mawr gan y parch, Wrecsam, Hughes A'I FAB, Cyhoeddwy, 1922.
- NABOKOV, Vladimir, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* [1967], London, Penguin books, 1987.
- WALSER, Robert, *Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.
- WIESE, Heidi, *Unter den Straßen von Paris. Geschichte und Geschichten von Pariser Métro-Stationen*, Bielefeld, Münster, Neues Literaturkontor, 1995.





## INDEX DES NOMS PROPRES

- A** \_\_\_\_\_
- Adorno, Theodor 180
- Aebischer-Sebald, Gertrud 170, 171, 172, 276
- Albes, Claudia 57, 158, 165, 261
- Angier, Carole 12, 70, 71
- Aristote 116, 244, 261, 300, 302, 304
- Astaire, Fred 269
- Attar, Farid Uddin 228, 334
- Atze, Marcel 104, 105, 175, 176, 182, 286, 293, 339
- Aucouturier, Michel 115, 117
- Auerbach, Frank 71, 270
- Augé, Marc 267, 268, 271, 272
- Augustin 116, 250
- B** \_\_\_\_\_
- Bachmann, Ingeborg 79, 105, 179
- Bakhtine, Mikhaïl 17, 19, 91, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 293
- Barthes, Roland 66, 72, 150, 195, 297
- Bell, Anthea 224, 227
- Benjamin, Walter 186, 195, 206, 242, 245, 250, 251, 252, 256, 257, 258, 288, 289, 290, 295, 300, 301, 302, 303, 304
- Bernhard, Thomas 11, 85, 287, 311
- Beyle, Henri (Stendhal) 11, 12, 40, 51, 52, 58, 59, 150, 151, 152, 195, 284, 327
- Borges, Jorges Luis 97, 214, 219, 220, 222, 223, 228, 229
- Braun, Christina von 318
- Braun, Volker 105
- Brockhaus 129, 170, 217, 224
- Browne, Sir Thomas 35, 96, 98, 99, 100, 101, 107, 161, 164, 219, 220
- Browne, William 163
- Buchholz, Quint 22, 23
- Büchner, Georg 180, 181
- Burton, Robert 230, 305, 355
- C** \_\_\_\_\_
- Caillois, Roger 318, 322
- Calvino, Italo 311

- Casanova, Giacomo 63, 142, 276, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 353
- Casares, Bioy 222, 223
- Casement, Roger 62, 63, 137, 138, 259, 338
- Caton 130
- Celan, Paul 180, 181, 182
- Certeau, Michel de 143, 146
- César 77
- Charbonneau, Patrick 7, 8, 12, 227, 267, 283, 334, 357
- Chateaubriand, François-René de 200, 201, 202, 203, 204, 205
- Cicéron 130
- Compagnon, Antoine 80, 86, 87, 88, 104, 111, 112, 114
- Conant, Chloé 175
- Conrad, Joseph 137, 138, 139, 140, 141, 142, 217, 246, 259, 264, 277, 314, 322, 338, 352
- Courbet, Gustave 32, 34
- D** \_\_\_\_\_
- Deleuze, Gilles 17, 30, 117, 123, 206, 207, 208, 209, 210, 229, 237, 240, 241, 243, 257, 278, 279, 280, 281, 294
- Denham, Scott 48, 54, 82, 166, 245, 331, 357
- Didi-Huberman, Georges 250
- Döblin, Alfred 10, 17, 25, 303, 304, 306, 331, 332
- Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch 117
- Duden 281, 285, 341
- Duras, Marguerite 83
- E** \_\_\_\_\_
- Eggs, Ekkehard 262
- Elsaghe, Yahya 169, 212
- Enzensberger, Hans-Magnus 252
- F** \_\_\_\_\_
- FitzGerald, Edward 163, 178, 219, 221, 227, 228, 229, 254, 326, 334
- Foucault, Michel 59, 60, 61, 76, 112, 125, 127, 128, 164, 224, 252, 253, 297, 339, 356
- Freud, Sigmund 87, 206, 263, 267, 308, 309, 329, 330
- Fuchs, Anne 100, 123, 131, 145, 300, 356, 357, 359
- G** \_\_\_\_\_
- Garloff, Katja 269, 270
- Gasseleder, Klaus 104, 293
- Genette, Gérard 91
- Giotto di Bondone 235
- Goethe, Johann Wolfgang von 9, 10, 95, 271, 286, 300
- Görner, Rüdiger 224
- Goubard, Henri 279
- Graham, Cunninghame 138
- Graves, Robert 231
- Grillparzer, Franz 63
- Grimm 281
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von 49
- Guattari, Félix 17, 30, 123, 206, 207, 208, 209, 210, 237, 240, 241, 257, 278, 279, 280, 281, 294
- H** \_\_\_\_\_
- Hage, Volker 10, 14, 120, 146, 299, 358
- Hakim de Merv 223
- Hamburger, Michael 94, 163, 179, 227, 263, 264, 265, 270, 271, 273, 274, 289, 330, 331, 334
- Hebel, Johann Peter 11
- Helbig, Jörg 89, 109
- Herbeck, Ernst (Alexander) 27, 28, 29, 30, 36, 48, 49, 63, 73, 89, 152, 222, 278, 280, 332, 333

Hésiode 76  
Hippocrate 304  
Hoffmann, E.T.A. 329  
Hofmannsthal, Hugo von 124, 290, 319,  
358  
Hölderlin, Friedrich 106, 179, 264, 330,  
331, 333

## I

Iser, Wolfgang 322

## J

Jacobson, Dan 168, 179  
Jaray, Tess 11  
Jean, Paul 106, 107

## K

Kafka, Franz 9, 11, 12, 17, 30, 40, 41, 73,  
118, 131, 150, 151, 152, 153, 177, 209,  
224, 230, 265, 269, 277, 278, 279, 280,  
293, 294, 306, 315, 316, 332, 334, 284  
Keller, Gottfried 11  
Khayyâm, Omar 221, 227, 228, 229,  
254, 334  
Klibansky, Raymond 298, 301, 310, 311  
Kluge, Alexander 10, 252  
Kracauer, Siegfried 236  
Kristeva, Julia 91, 106  
Krüger, Michael 22, 23, 308

## L

Lepénies, Wolf 304, 305, 308  
Lévi-Strauss, Claude 19, 21, 25, 26, 27,  
280  
Littmann, Enno 229, 230  
Llull, Ramon (Lulle, Raymond), 232  
Long, J.J. 216, 300, 328, 339  
Loquai, Franz 21, 104, 105, 109, 176,  
286, 293  
Louis II de Bavière 286  
Louvel, Liliane 57

## M

Maack, Ferdinand 124, 358  
Magritte, René 59, 125, 126  
Mandosio, Jean-Marc 132, 133, 134,  
135, 136  
Mann, Klaus 186  
McCulloh, Mark R. 48, 54, 82, 166, 245,  
310, 329, 331, 357  
Méaux, Danièle 65  
Meyer, Sven 11, 106, 313, 321  
Milton, John 217  
Moïse 38  
Molière 305  
Montaigne, Michel de 16, 221, 259

## N

Nabokov, Vladimir 107, 108, 153, 196,  
209, 236, 277, 332  
Napoléon Ier 269  
Napoléon III 269  
Niehaus, Michael 195, 236, 271, 301,  
303, 339  
Nora, Pierre 268

## O

Öhlschläger, Claudia 195, 197, 236, 253,  
301, 303, 339

## P

Panofsky, Erwin 301, 302, 310, 311  
Patrocle 160, 198  
Pauls, Alan 218, 225, 226  
Peirce, Charles Sanders 62  
Pepy, Samuel 152  
Pérennec, Marie-Hélène 79, 80  
Pfeiffer, Peter C. 290  
Pisanello 52, 195  
Platon 76, 77, 204  
Prager, Brad 270  
Pralle, Uwe 252, 275  
Proust, Marcel 200, 280

**R**

Reinicke, Angela 123  
 Rembrandt 57, 58, 220  
 Resnais, Alain 131, 191, 194  
 Richards, Ben 35, 189, 263, 308, 329  
 Rosier, Laurence 76, 77, 80, 82, 83, 85  
 Rousseau, Jean-Jacques 11, 82, 270  
 Rovagnati, Gabriella 285, 286  
 Russell, Bertrand 191, 192  
 Ruysdael, Jacob van 57

**S**

Sarraute, Nathalie 83  
 Saussure, Ferdinand de 71  
 Saxl, Fritz 301, 302, 310, 311  
 Schedel, Susanne 88, 89, 90, 105, 107,  
 108, 109, 118, 119, 122, 146, 216  
 Schiller, Friedrich von 235  
 Schwitalla, Johannes 291  
 Sciascia, Leonardo 150  
 Sebald (saint) 238  
 Sebald, W.G., *passim* 7, 9, 10, 12, 13, 18,  
 21, 47, 48, 70, 75, 82, 86, 87, 105, 106,  
 109, 122, 123, 146, 166, 171, 172, 176,  
 187, 194, 195, 200, 204, 224, 227, 236,  
 245, 250, 271, 275, 286, 297, 300, 301,  
 307, 308, 310, 311, 329, 331, 337, 339,  
 355, 357, 358  
 Shakespeare, William 94, 105, 265  
 Sholem, Gershom 250  
 Sill, Oliver 107, 151  
 Simon, Claude 51, 171, 172, 173  
 Socrate 76  
 Solar, Xul 232  
 Sontag, Susan 301  
 Starobinski, Jean 16  
 Stendhal *Voir* Beyle, Henri

Sternheim, Carl 10, 331, 332  
 Stifter, Adalbert 275, 332  
 Swinburne, Algernon 219, 221, 228, 229,  
 325, 326, 333

**T**

Tennstedt, Antje 122, 172  
 Theweleit, Klaus 10, 14  
 Tichborne, Chidiock 107  
 Tripp, Jan Peter 11, 189, 192, 195, 204,  
 205, 206, 230  
 Tz'u-hsi 197, 326

**V**

Visconti, Luciano 286  
 Vogel-Klein, Ruth 109, 170, 171, 187,  
 194, 200, 227, 236, 250, 276, 339

**W**

Walser, Robert 11, 109, 127, 222, 236,  
 277, 280  
 Weiss, Peter 252  
 Werfel, Franz 152  
 Whitehead, Anne 216, 328  
 Wiese, Heidi 268  
 Wilde, Oscar 232  
 Wittgenstein, Ludwig 19, 108, 110, 126,  
 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192,  
 193, 194  
 Wohlleben, Doren 236, 317, 318, 319,  
 322, 327  
 Wyschogrod, Edith 123

**Z**

Ziolkowski, Theodore 109  
 Zucchi, Matthias 281, 282, 284, 285,  
 286, 287, 288, 292, 293

## INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS

- Austerlitz* 7, 9, 10, 11, 15, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 42, 51, 52, 83, 84, 85, 89, 109, 110, 120, 122, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 143, 144, 145, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 208, 209, 212, 224, 233, 234, 241, 243, 244, 253, 254, 255, 256, 263, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 284, 287, 288, 308, 314, 315, 319, 320, 321, 323, 328, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 357
- Les Anneaux de Saturne* 7, 35, 50, 56, 328
- Les Émigrants* 7, 11, 32, 67, 71, 232
- Vertiges* 8, 9, 10, 12, 15, 27, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 48, 49, 51, 52, 62, 63, 73, 107, 109, 131, 150, 151, 153, 174, 175, 176, 178, 195, 211, 222, 225, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 255, 258, 266, 271, 283, 284, 287, 293, 312, 315, 316, 319, 322, 323, 328, 330, 333, 334, 341, 342, 344



## TABLE DES TABLEAUX

Tableau I. Présentation synthétique de la typologie des citations proposée par Susanne Schedel .....	<b>90</b>
Tableau II (a). Présentation synthétique de la typologie des citations : citations attribuées.....	<b>93</b>
Tableau II (b). Présentation synthétique de la typologie des citations : citations non attribuées.....	<b>94</b>
Tableau III. Premier exemple de correspondance entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Sir Thomas Browne .....	<b>100</b>
Tableau IV. Second exemple de correspondances entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Sir Thomas Browne .....	<b>101</b>
Tableau V. Correspondance entre les carnets de Luisa Lanzberg dans <i>Les Émigrants</i> et le texte original de Thea G. ....	<b>104</b>
Tableau VI. Correspondances entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Conrad .....	<b>139</b>
Tableau VII. Chronologie des rencontres entre le narrateur et Jacques Austerlitz.....	<b>167</b>
Tableau VIII. Présence de la soie dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> .....	<b>197</b>
Tableau IX. Ancrage textuel des références à Borges dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> ..	<b>215</b>
Tableau X. Présence dans l'œuvre de Borges des auteurs mentionnés dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> .....	<b>217</b>
Tableau XI. Correspondance entre les chapitres des <i>Anneaux de Saturne</i> et les journées du voyage.....	<b>245</b>
Tableau XII. Présentation synthétique des allusions principales d'un rêve nodal dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> , p. 205-208 (p. 205-209).....	<b>266</b>





## TABLE DES FIGURES

Schéma I. Exemple d'enchâssement des voix.....	83
Schéma II. Disposition spéculaire de la référence à Thomas Browne dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> .....	163
Figure n° 1. Trajet du narrateur dans le Suffolk ( <i>Les Anneaux de Saturne</i> ).....	246
Figure n° 2. Graphe temporel représentant la succession des époques évoquées dans les chapitres des <i>Anneaux de Saturne</i> .....	247



## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

*Les Anneaux de Saturne* 22 (21), 319 (321), 109 (108), 32 (31) ; *Vertiges* (42) (47), 49 (56), 15 (15), 169 (205), 80 (96), 18 (18), 196-197 (240-241) ; *Les Émigrants* (181) (227), 160 (199), 112 (137), 18 (19) ; *Austerlitz* 195 (234), 115 (137), 181 (217), 54 (62), 174 (208) ; *Atlas* 870, 871, 882, 903, 895, 888, 887.



## TABLE DES MATIÈRES

Note.....	7
Préambule.....	9
 <b>CHAPITRE I</b>	
<b>Les mots et les choses</b> .....	<b>21</b>
Le bricolage : théorie et pratique.....	21
Un cas d'école .....	21
La poétique du bricolage.....	25
De la hiérarchie des matériaux.....	30
Absence de hiérarchie .....	31
Des stratégies de mise en relief.....	34
La matière du texte.....	41
L'épaisseur matérielle du langage.....	41
La lecture d'un espace visuel.....	47
Effet de preuve : signe de la matérialité du monde.....	61
 <b>CHAPITRE II</b>	
<b>Origines du discours</b> .....	<b>75</b>
Qui parle la langue de W.G. Sebald ? Modalités du discours rapporté.....	75
La parole d'autrui, un gage.....	75
Porosité des frontières de l'énonciation .....	80
Qui écrit le texte de W.G. Sebald? La référence textuelle.....	86
Le prélèvement .....	86
Variétés de citations .....	88
Origine de l'espace textuel.....	111
Topique, topographie, topologie : l'espace de l'écriture défini par son origine .....	111
Dialogisme et « allologie ».....	115
Le lieu de production du discours.....	127
Investissement des lieux du texte et processus de documentation.....	127
Documentation et écriture de l'histoire.....	132

## CHAPITRE III

<b>Des constructions</b> .....	149
Structures .....	149
Réseaux .....	169
Le réseau sebaldien.....	169
Où s'arrête le réseau ?.....	175
Valeur dynamique du réseau.....	197
Réseau et rhizome.....	205
Matrice.....	213
Qu'est-ce qu'une matrice ?.....	213
Borges et Sebald.....	214

## CHAPITRE IV

<b>Figures du déplacement</b> .....	243
Configurations du déplacement .....	243
Cartographie des déplacements .....	243
Tours et détours.....	258
Avoir lieu .....	267
Reconfigurations de l'allemand.....	275
W.G. Sebald, un écrivain aux frontières de sa langue .....	275
Une langue en déplacement.....	281

## CHAPITRE V

<b>Subversion</b> .....	297
Position(s) subversive(s).....	297
Mélancolie et résistance.....	298
Comique.....	310
Doute, tromperie, canular .....	317
De l'errance aux errements .....	327
Déplacement et désorientation : « unheimlich » .....	328
Écriture et dérangement .....	331
Les discours sur la folie.....	344
Des dérangés trop bien rangés.....	349
Conclusion .....	355
Bibliographie .....	361
Index des noms propres.....	377
Index des œuvres du corpus .....	381
Tables des tableaux, figures et crédits photographiques .....	383
Table des matières .....	389

# Cartographie des *Anneaux de Saturne*

-

Lieux évoqués au fil des chapitres



Pays



Continent



Espace maritime





Chapitre 1





Chapitre 2





Chapitre 3





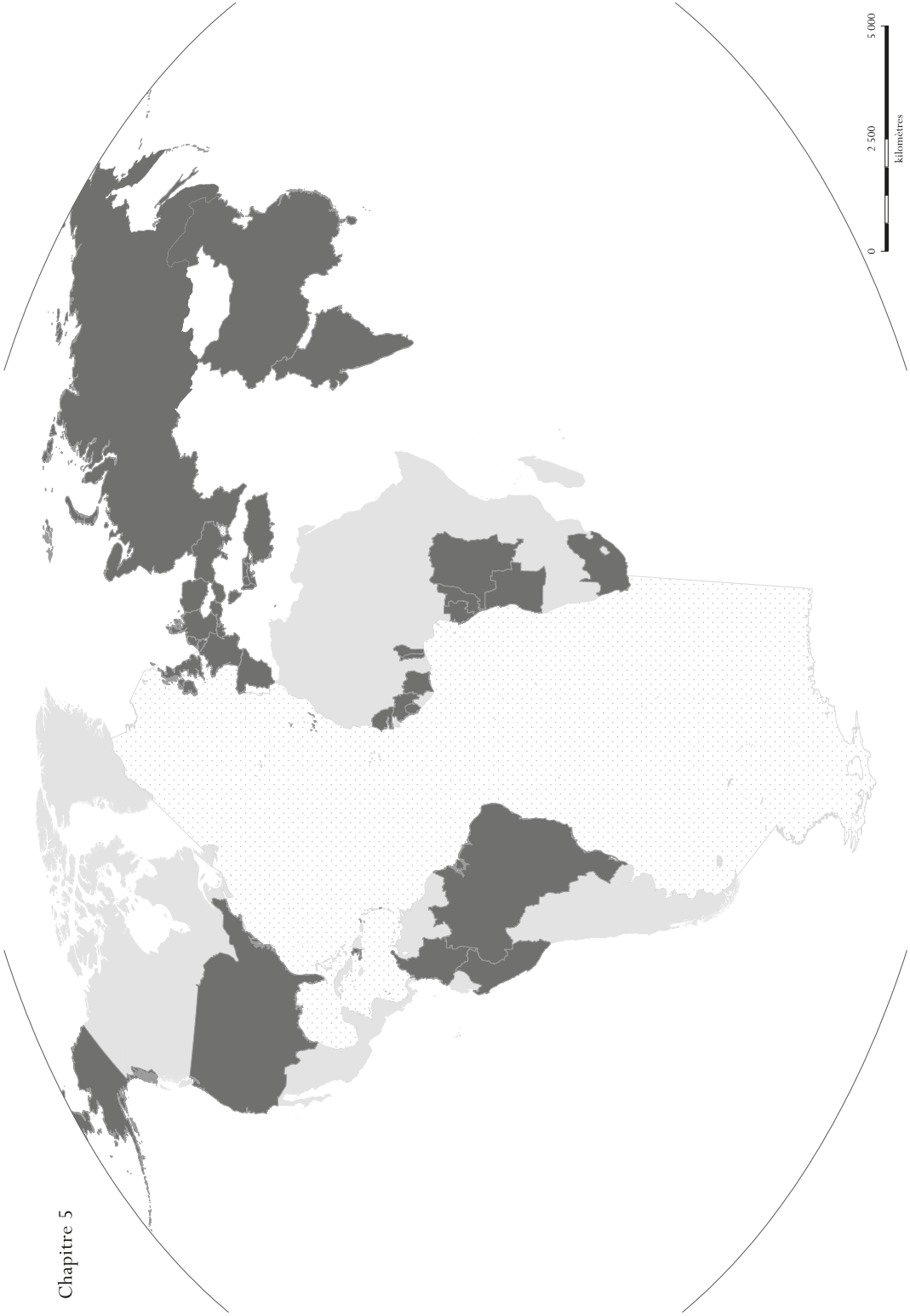
Chapitre 4







Chapitre 5





Chapitre 6





Chapitre 7





Chapitre 8





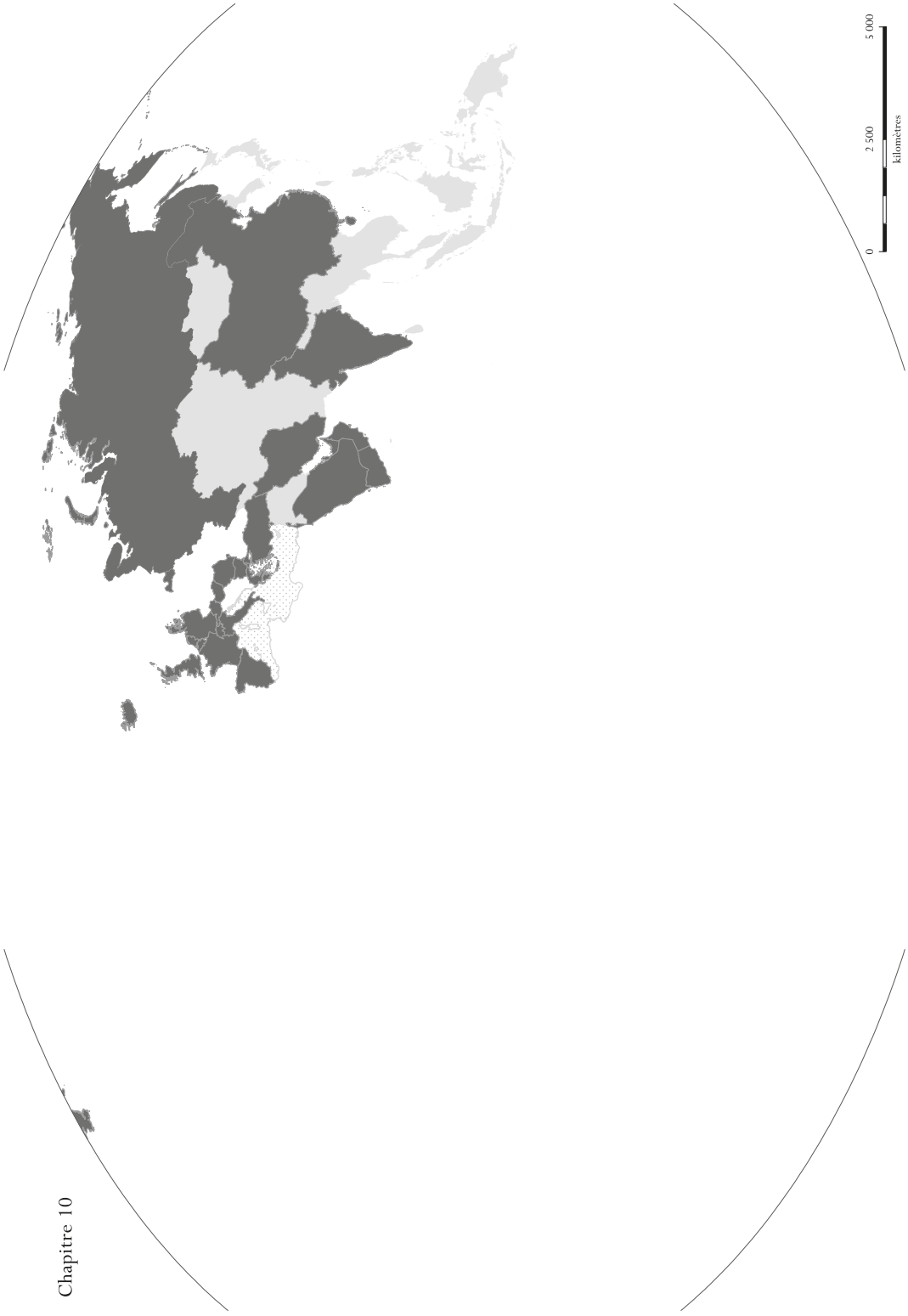


Chapitre 9





Chapitre 10





Ensemble du livre



