

Mandana Covindassamy

W. G. Sebald

Cartographie d'une écriture
en déplacement

Chapitre 1 – 979-10-231-1365-5

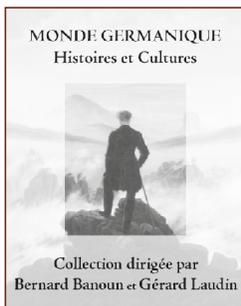




Ancienne élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm), agrégée d'allemand, Mandana Covindassamy est docteur en études germaniques de l'université Paris-Sorbonne. Après avoir exercé à l'université de Nantes, elle est actuellement maître de conférences à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Ses 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^e 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.

LES MOTS ET LES CHOSES

*Bricoleur, l'auteur fait avec ce qu'il trouve,
il monte en épingle, il ajuste ;
c'est une petite main¹.*

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 terme² », 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

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

² Dans un entretien accordé à Sigrid Löffler, « Wildes Denken », dans F. Loqui (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 germanophone³. 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 trente⁴.

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 »⁵. 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*⁶ ?

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 travail⁷. 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

⁷ 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 antérieures⁸.

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 soi⁹.

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.

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

⁹ *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 écrivain¹⁰. 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 rapprocher¹¹. 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 Herbeck¹². 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 »¹³. 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 »¹⁴. 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 chiffage de la réalité, y compris celle du langage¹⁵.

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 elle¹⁶.

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'espace¹⁷. 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 verstatet – ‘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 [...]. »]

langage¹⁸, 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*¹⁹. 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 destruction²⁰. » 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^e 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 interruption²¹.

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 côtés²².

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.

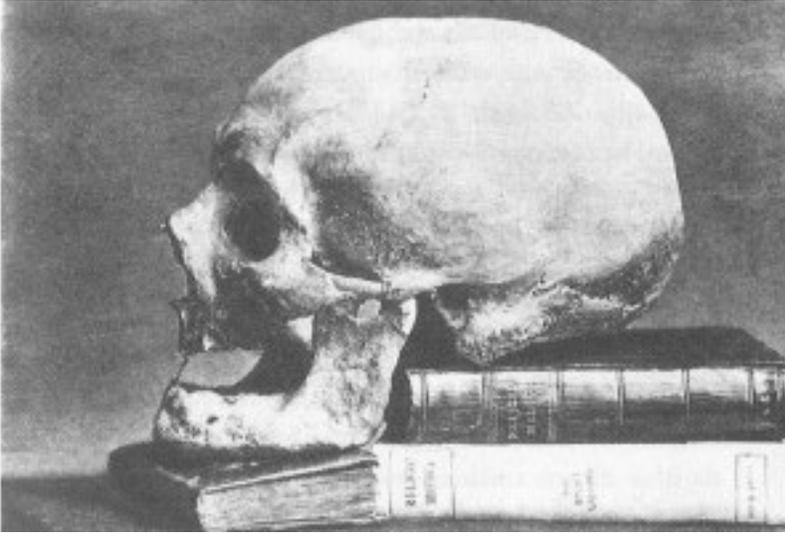
Des stratégies de mise en relief

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 :

22 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 Londres²³.

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^e siècle, de sorte que l'image peut être considérée comme son « portrait²⁴ ». 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).

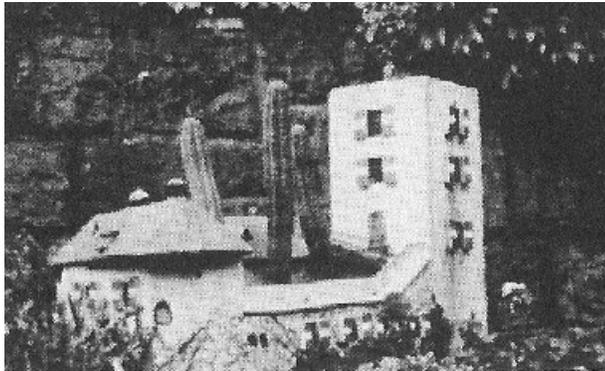
24 Voir le deuxième volume de *The Works of Sir Thomas Browne*, éd. C. Sayle, London, Grant Richards, 1904.

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 tenu 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 ²⁵.

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

²⁵ *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 [...]»²⁶. » 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 fleuve²⁷. 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.

²⁶ *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).

²⁷ 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 sebaldeenne, 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 narrateur²⁸. 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 drive²⁹!

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 where³⁰.

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 letztmal 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'hippodrome³¹.

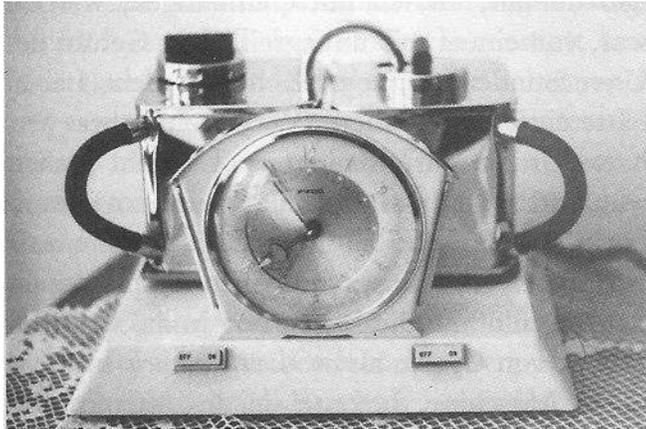
31 *Ibid.*, p. 146. « In der *Trouville Gazette* stand zu lesen, daß heuer eine regelrechte Welle des Exotismus über Deauville hereingebrochen sei: des musulmans moldo-valaques, des brahmanes hindous et toutes les variétés de Cafres, de Papous, de Niams-Niams et de

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 protégé³².

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 image³³.

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 sebalddienne 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).

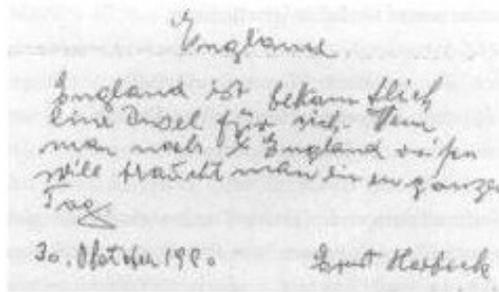
33 J'analyse ce point en détail dans « Plurilinguisme et multimédialité dans l'œuvre de W.G. Sebald », *Études germaniques*, janvier-mars 2007, p. 251-263.

de la lecture lui-même, puisque la reproduction présente un texte qu'il est nécessaire de lire³⁴. 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 partîmes³⁵.

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*³⁶.

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 papier³⁷.

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 »³⁸. C'est alors que Sebald insère trois lignes d'« A », reproduites d'après l'édition du *Jardin des Plantes*³⁹, 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 gröberem 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 imaginaire⁴⁰.

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'objet⁴¹. 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 gémissements⁴².

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)⁴³. 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 picturale⁴⁴. 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 permutableté 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^e et le xx^e 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 forme⁴⁵.

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 représentatif⁴⁶. » 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 sebalienne.

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 réelle⁴⁷.

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 autres⁴⁸. » 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'auteur⁴⁹. 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.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴⁹ 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 nature⁵⁰.

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 *l'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 vue⁵¹.

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*⁵² 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 blanc⁵³.

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 minuscule⁵⁴.

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 modifications⁵⁵... » 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*⁵⁶.

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 insignifiance⁵⁷ ? » 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 littéraire⁵⁸.

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

⁵⁶ *Ibid.*, p. 72 (je traduis).

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

⁵⁸ 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 invraisemblable⁵⁹ ». 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.

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, 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, *Verschiebepbahnhöfe 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^e 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 Sie 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	90
Tableau II (a). Présentation synthétique de la typologie des citations : citations attribuées.....	93
Tableau II (b). Présentation synthétique de la typologie des citations : citations non attribuées.....	94
Tableau III. Premier exemple de correspondance entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Sir Thomas Browne	100
Tableau IV. Second exemple de correspondances entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Sir Thomas Browne	101
Tableau V. Correspondance entre les carnets de Luisa Lanzberg dans <i>Les Émigrants</i> et le texte original de Thea G.	104
Tableau VI. Correspondances entre un passage des <i>Anneaux de Saturne</i> et l'œuvre de Conrad	139
Tableau VII. Chronologie des rencontres entre le narrateur et Jacques Austerlitz.....	167
Tableau VIII. Présence de la soie dans <i>Les Anneaux de Saturne</i>	197
Tableau IX. Ancrage textuel des références à Borges dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> ..	215
Tableau X. Présence dans l'œuvre de Borges des auteurs mentionnés dans <i>Les Anneaux de Saturne</i>	217
Tableau XI. Correspondance entre les chapitres des <i>Anneaux de Saturne</i> et les journées du voyage.....	245
Tableau XII. Présentation synthétique des allusions principales d'un rêve nodal dans <i>Les Anneaux de Saturne</i> , p. 205-208 (p. 205-209).....	266

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
CHAPITRE I	
Les mots et les choses	21
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
CHAPITRE II	
Origines du discours	75
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

Des constructions	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

Figures du déplacement	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

Subversion	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