

Mandana Covindassamy

W. G. Sebald

Cartographie d'une écriture
en déplacement

Chapitre 2 – 979-10-231-1366-2

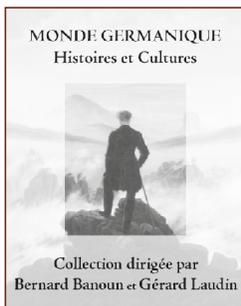




Ancienne élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm), agrégée d'allemand, Mandana Covindassamy est docteur en études germaniques de l'université Paris-Sorbonne. Après avoir exercé à l'université de Nantes, elle est actuellement maître de conférences à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Ses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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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.

ORIGINES DU DISCOURS

*C'est le propre des actes d'écriture, ou de langage,
qu'ils autorisent la conclusion des contraires ou des contradictoires,
qu'ils dissolvent les frontières dans une transaction métonymique¹.*

ANTOINE COMPAGNON

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

75

W.G. SEBALD • PUPS • 2014

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

La parole d'autrui, un gage.

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

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

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

[...] chez les poètes grecs du VI^e siècle encore, le discours vrai – au sens fort et valorisé du mot – le discours vrai pour lequel on avait respect et terreur, celui auquel il fallait bien se soumettre, parce qu'il régnait, c'était le discours prononcé par qui de droit et selon le rituel requis ; c'était le discours qui disait la justice et attribuait à chacun sa part ; c'était le discours qui, prophétisant l'avenir, non seulement annonçait ce qui allait se passer, mais contribuait à sa réalisation, emportait avec soi l'adhésion des hommes et se tramait ainsi avec le destin. Or voilà qu'un siècle plus tard la vérité la plus haute ne résidait plus déjà dans ce qu'était le discours ou dans ce qu'il faisait, elle résidait en ce qu'il disait : un jour est venu où la vérité s'est déplacée de l'acte ritualisé, efficace, et juste, d'énonciation, vers l'énoncé lui-même : vers son sens, sa forme, son objet, son rapport à sa référence. Entre Hésiode et Platon un certain partage s'est établi, séparant le discours vrai et le discours faux ; partage nouveau puisque désormais le discours vrai n'est plus le discours précieux et désirable, puisque ce n'est plus le discours lié à l'exercice du pouvoir².

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

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

un changement sémantique important : dans l'Antiquité, le DI [= discours indirect], utilisé dans la narration historique, était le discours du vrai, alors que le DD [= discours direct] relevait de la fiction dialoguée, donc du faux qui devait produire l'illusion du vrai. Or les théorisations du couple à partir du XIX^e prennent le pas inverse : le DD, assimilé par ces marques (guillemets) à la citation, devient le discours du vrai et le DI le rejoint subrepticement selon un mécanisme complexe. DD et DI sont tous deux du côté de la narration fictive, le DI ne servant plus à dire le vrai dans le cadre de la narration historique. Cependant, le DD use des marques propres à un rendu fidèle comme la citation et se met, lui, à relever du vrai ou du faire vrai. Le DI devient dès lors le discours du transposé, du modifié, du faux³.

Le changement axiologique décrit précise comment le discours direct s'est vu investi d'un degré de véridicité supérieur en raison d'un surcroît d'authenticité supposé. Or le fait même qu'un renversement de ce type se soit produit conduit à remettre en question la confiance « spontanée » que le lecteur contemporain place dans le discours direct. De telles analyses ont le mérite de rapporter la crédibilité accordée actuellement au discours direct à un contexte historique susceptible de varier⁴ : à Rome, vers le deuxième siècle avant notre ère, la dimension éthique du discours, garantie par l'autorité et le sérieux du locuteur, cède le pas à la dimension persuasive issue de la maîtrise technique d'un art de la parole que tout un chacun peut désormais apprendre. La perspective historique nous enseigne ainsi que la valeur d'authenticité accordée respectivement au discours direct et au discours indirect n'est pas intrinsèquement donnée. Eu égard à la complexité du rapport à l'authenticité que cultivent les ouvrages de Sebald, les stratégies du discours rapporté mises en œuvre ne peuvent être perçues qu'avec un tel recul théorique.

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

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

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

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

78

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

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

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

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

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

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

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

Ce discours indirect maximal, s'il satisfait aux exigences des grammairiens les plus draconiens, laisse vite la place à d'autres formes, plus allégées, de report d'assertion. Pour obtenir les différentes étapes du continuum, il suffit d'éliminer, en commençant par le dernier, tous les traits énumérés plus haut⁶.

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

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

L'usage typographique n'est pas formalisé dans l'analyse du discours indirect que propose Marie-Hélène Pérennec. Ce point s'explique aisément : le recours aux guillemets relève d'une convention relativement récente⁷. En outre, ils sont utilisés aussi bien dans le cadre du discours direct que du discours indirect. En réalité, leur emploi correspond à un « surmarquage dans le rapport du dit d'autrui⁸ ». Par conséquent, ce moyen d'indiquer le discours d'un autre n'entre pas dans le cadre d'un répertoire hiérarchisé des modalités selon lesquelles s'effectue le passage du discours indirect au discours direct. Néanmoins, le choix qu'un auteur opère en faisant usage de cette convention ou en y renonçant entraîne plusieurs conséquences pour le lecteur. Ainsi les guillemets signalent-ils le prélèvement effectué sur une parole supposée réelle. En ce sens, il s'agirait d'une citation. Le recours à ce signe correspond alors à une stratégie d'authentification du propos rapporté : puisqu'il est placé entre guillemets, c'est qu'il doit être vrai, qu'il a dû être prononcé exactement en ces termes. Comme le souligne Laurence Rosier, « l'usage des guillemets relève alors d'un pacte discursif [...], où les marques typographiques créent l'effet de réel. [...] Que la citation soit juste ou pas ne concerne pas le récepteur, ce qui importe, c'est l'illusion produite par les guillemets qu'il y a bien médiation de la réalité⁹ ».

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

Porosité des frontières de l'énonciation

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

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

8 Laurence Rosier, *Le Discours rapporté*, op. cit., p. 133.

9 *Ibid.*, p. 235-236.

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

[1] L'un de ces évangélistes américains m'a demandé un jour si ma représentation du temple était le fruit d'une révélation divine. [2] *And when I said to him it's nothing to do with divine revelation, he was very disappointed. If it had been divine revelation, I said to him, why would I have had to make alterations as I went along? No, it's just research really and work, endless hours of work*, dit Alec Garrard. [3] Il fallait étudier la Mishnah, poursuivit-il, et toutes les autres sources accessibles, l'architecture romaine et les particularités des édifices de Massada et de Borodium construits sous Hérode, ainsi seulement parvenait-on à se faire une idée plus juste des choses. [4] Car tout notre travail, au bout du compte, repose uniquement sur des idées, des idées qui se transforment continuellement au fil du temps, tant et si bien qu'il n'est pas rare que nous soyons amenés à démolir ce que nous croyions pratiquement achevé et à tout reprendre depuis le début. [5] Sans doute ne me serais-je jamais lancé dans la construction du temple si j'avais eu la moindre idée des contraintes que m'imposerait un travail de plus en plus prenant et exigeant de plus en plus de minutie¹⁰.

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

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

frappante que le propos est en italique. Ce double procédé fait comprendre sans laisser le moindre doute que le texte a désormais recours au discours direct, ce que souligne encore l'emploi de l'incise à la fin de la phrase. Le retour à l'allemand, l'emploi du discours indirect marqué par le subjonctif I et la proposition incise « poursuivit-il » (« fuhr er fort »), en [3], font état d'un nouvel emploi du discours indirect. En revanche, la séquence [4] renonce au subjonctif I au profit de l'indicatif. Dans la mesure où les pronoms employés en [3] comme en [4] ne se réfèrent pas explicitement au locuteur, une zone de fluctuation entre discours indirect et discours direct apparaît, d'autant que le propos de la séquence [4], de portée générale, pourrait être entendu comme une maxime. Cette incertitude est renforcée par le fait que l'allemand parlé utilise de moins en moins le subjonctif I pour signaler le discours indirect. S'agit-il alors d'un emploi relâché du discours indirect qui indiquerait l'oralité du discours, ou bien d'une transition vers le discours direct ? La réponse est donnée par la phrase suivante. En effet, la séquence [5] emploie le pronom de la première personne du singulier pour désigner Alec Garrard, et établit ainsi avec certitude, après coup, qu'il s'agit désormais du discours direct¹¹.

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

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

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

Strauch propose de rééquilibrer le système et met en évidence un « style direct libre, qui est au discours direct subordonné ce que le style indirect libre est au discours indirect », c'est-à-dire une forme de DD qui ne possède ni *verbum dicendi* ni guillemets¹².

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

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

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

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

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

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

[1] Peu après, au petit-déjeuner, lorsque j'en vins à parler de la mystérieuse radio, Austerlitz dit [2] qu'il avait toujours pensé que ces voix qui traversent l'éther une fois le crépuscule venu, que seuls quelques-uns parviennent à capter, ont comme les chauves-souris leur vie propre et fuient la lumière du jour. [3] Souvent, au cours des longues nuits blanches de ces dernières années, je les ai vues, dit-il, [...] tracer dans le ciel leurs lignes en dents de scie et j'aurais souhaité être déjà au nombre des leurs. Mais pour en revenir à mon histoire... C'est après cette promenade dans les jardins de Schönborn, de retour dans l'appartement, que Vera me parla [...] de mes parents [...] [4] Ta mère Agáta, ainsi commença-t-elle, je crois, dit Austerlitz [...], était une femme qui avait tout à fait confiance en la vie et se montrait parfois insoucieuse¹³.

84

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

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

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

Au terme de son étude du discours direct libre, Laurence Rosier souligne la singularité du rapport au discours de l'autre, en posant la question suivante : « Peut-on raisonnablement parler de discours rapporté [dans le cas du discours direct libre], de mise en rapport de discours citant et cité, d'un dédoublement énonciatif¹⁴ ? » Lorsque le cadre du discours rapporté est inexistant et que cohabitent les discours du narrateur et des personnages, l'expression « discours rapporté » semble de fait inadéquate, rendue caduque par une pratique qui met en scène l'absence de hiérarchisation. Ce constat vaut donc *a fortiori* pour l'usage sebaldien du discours rapporté, qui combine avec virtuosité discours indirect, discours indirect libre, discours direct (éventuellement dans une langue étrangère) et discours direct libre, dans un savant mélange qui brouille les frontières entre narrateur et interlocuteur et tend à abolir la hiérarchisation des discours, parfois sur près de cent pages. Ce principe de non-hiérarchisation, au cœur de la poétique sebaldienne du bricolage, s'exprime ainsi tout autant par le statut que cette écriture accorde à la parole de l'autre. Le narrateur et ses interlocuteurs sont placés sur un plan unique, homogène, alors que la pratique plus ordinaire établit deux plans dont l'un est soumis à l'autre. La conclusion à laquelle aboutit Laurence Rosier au terme de son ouvrage situe parfaitement les enjeux, cruciaux dans la poétique sebaldienne, qu'engage la mise en scène des autres voix dans un texte : « Rapporтер un discours [...] détermine un rapport dialectique à l'autre¹⁵. » Celle de la poétique sebaldienne se définit par le renoncement à une prééminence du discours du narrateur sur celui d'autrui. Le recours fréquent au discours direct libre en est le moyen, dans la mesure où, sur le plan linguistique, il présente, entre autres intérêts, celui de « demande[r] au lecteur une participation active au décryptage des niveaux d'énonciation¹⁶. »

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

15 *Ibid.*, p. 300.

16 *Ibid.*, p. 297.

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

Le prélèvement

86

De prime abord, la citation du discours oral et celle du texte écrit sont similaires. Quoi de fondamentalement différent à inclure la parole de l'autre selon qu'elle a été dite ou écrite ? La proximité est telle qu'un même verbe, « citer », est employé dans les deux cas. Comme le rappelle Compagnon, « citer, en latin, c'est mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action. Les sens du verbe s'ordonnent ainsi : d'abord faire venir à soi, appeler (d'où l'acception juridique d'une sommation à comparaître), puis exciter, provoquer, enfin, dans le vocabulaire militaire, délivrer une mention¹⁷. » L'enjeu réside à chaque fois dans l'inclusion d'une parole tierce dans sa propre parole. Les termes cités sont transposés d'un cadre vers un autre, déplacés de leur lieu d'origine.

Pourtant, au-delà de ce mouvement commun, rapporter un discours et citer la lettre constituent deux gestes qui se distinguent en profondeur l'un de l'autre. Tandis que les conversations s'évanouissent sitôt qu'elles sont tenues et qu'elles ne seront restituées qu'en vertu des capacités mnésiques de l'auditeur, la lettre est couchée sur le papier, stable, physiquement palpable. Extraire des phrases est un geste concret qui peut se traduire par un marquage, un découpage au sens figuré comme au propre. Il convient de distinguer le geste qui consiste à (re-) marquer un passage, transformé de ce fait en extrait, et la citation proprement dite, terme qui désigne aussi bien la démarche qui consiste à inclure cet extrait dans un texte nouveau que l'objet une fois inclus¹⁸.

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

¹⁷ Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, op. cit., p. 44.

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

notre goût pour la citation¹⁹. Ancrée dans une activité manuelle qui transforme des objets, la citation est du ressort du bricolage :

Est-ce que je ne préférerais pas découper les pages et les coller ailleurs, désordonnant, mêlant n'importe comment ? Est-ce que le sens de ce que je lis, de ce que j'écris, m'importe vraiment ? Ou n'est-ce pas plutôt autre chose que je recherche et que me procurent parfois, malgré elles, ces activités : la jubilation du bricolage, le plaisir nostalgique du jeu d'enfant ? C'est pourquoi il faut garder le souvenir de cette pratique originelle du papier, antérieure au langage, mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait, pour en suivre la trace toujours maintenue, dans la lecture, dans l'écriture, dans le texte, dont la définition la moins restrictive (celle que j'adopte) serait : le texte, c'est la pratique du papier²⁰.

Cette « pratique du papier » est centrale pour Sebald, comme en témoignent notamment son recours aux images ou son usage de la typographie. À ce titre, la consultation des livres que l'auteur avait en sa possession se révèle riche d'enseignements. Sa bibliothèque témoigne de son corps à corps avec les livres²¹. Bon nombre d'ouvrages sont soulignés au crayon à papier ou même à l'encre ; les commentaires en revanche sont rares. En règle générale, les ouvrages les plus anciens ne sont pas annotés, mais une édition de 1927 peut comporter des traits au crayon. Or dans le cas de Sebald, la pratique du soulignement est une étape active de l'écriture. En examinant les livres auxquels Sebald se réfère explicitement dans son œuvre, le chercheur constate en effet que les passages repris dans les récits sont bien plus vivement soulignés. Plus exactement, Sebald semble relever un grand nombre de phrases en fonction d'une cohérence thématique, et procéder à un choix lors de la rédaction, notamment lors de la composition de passages qui reposent sur une combinaison de citations.

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

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

20 *Ibid.*, p. 17.

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

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

Historiquement, les raisons qui motivent la pratique de la citation sont aussi variées que ses modalités concrètes. Entre le commentaire de citation, à l'époque où les textes étaient copiés à la main, et la citation convoquée par un auteur de l'âge classique pour illustrer son propos, la place dévolue au texte tiers est modifiée en profondeur²². Ces deux pôles rendent pourtant aussi peu compte l'un que l'autre de la pratique sebaldivienne de la citation. Tout comme les paroles des personnages, les citations ne sont pas signalées par des guillemets. S'exprime à nouveau un principe d'écriture qui brouille les limites entre soi et l'autre, en abolit toute frontière stricte. Dans la mesure où les mentions des œuvres écrites ne sont pas portées par un enjeu narratif aussi fort que les discours rapportés, il n'est pas certain que le lecteur soit à même de discerner les voix des différents auteurs. Selon les cas, le jeu est plus ou moins explicite.

Variétés de citations

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

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

des références intertextuelles dans la représentation sebaldienne de l'histoire, elle examine leurs modalités d'apparition dans l'œuvre²³. Elle distingue trois formes de la référence : la citation, l'allusion et la paraphrase ou réécriture d'un texte. La typologie qu'elle emprunte à Jörg Helbig souligne un *continuum* dans le degré de marquage des textes²⁴, allant de l'allusion ou de la paraphrase à l'intertextualité mise en scène de manière réflexive en passant par les références non signalées, signalées *a minima* ou encore explicitement.

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

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

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

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

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

90

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

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

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

Aussi faut-il procéder à une brève clarification autour de la notion d'intertextualité. Élaboré à l'origine par Julia Kristeva, ce concept reprend les conclusions bakhtiniennes qui ont mis en évidence une structure dialogique dans le roman, à une époque où les ouvrages du théoricien russe n'étaient pas encore traduits en français²⁵. À ce stade, l'intertextualité désigne de façon très large le fait que toute écriture poétique est traversée par d'autres discours²⁶. Le terme ne désigne donc pas en particulier la référence à un autre texte écrit, la citation. Il définit l'espace du texte poétique comme étant situé à la croisée d'autres discours. Par la suite, les développements de la théorisation littéraire vont conduire à une définition plus étroite du terme, et à la mise en place d'une typologie précise apte à définir les registres de la pratique intertextuelle. Celle-ci évolue au fil du temps et des auteurs. Nous nous appuyons sur les définitions données par Gérard Genette dans *Palimpsestes* pour définir le champ exact de la typologie proposée. La *transtextualité* est l'objet de la poétique, soit « tout ce qui met en relation [chaque texte singulier] avec d'autres textes », indépendamment de la citation effective d'un texte par un autre. Dans ce cadre, l'*intertextualité* désigne « une relation de *coprésence* entre deux ou plusieurs textes²⁷ », ce qui réduit drastiquement son champ d'application par rapport à la définition proposée par Kristeva. Elle devient une sous-catégorie de la transtextualité et inclut la citation, le plagiat, l'allusion, en allant du plus explicite au moins marqué. Elle se trouve aux côtés de la *paratextualité*, qui décrit les relations entretenues par le corps du texte avec le « paratexte » (titre, sous-titre, épigraphes, notes etc.), la *métatextualité* ou relation de commentaire qui relie un texte à un autre texte dont il parle, l'*architextualité* qui concerne le rapport d'un texte avec les catégories générales transcendantes

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

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

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

(comme le genre) et l'*hypertextualité*, qui désigne « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire²⁸ » (comme dans la parodie ou la suite inventée d'un roman).

Une étude du rapport entretenu par l'écriture de Sebald avec les références textuelles met en avant la question de la place réservée aux voix d'autrui, afin de prendre la mesure d'un espace dialogique singulier. La tâche n'est pas facilitée par la propension de l'écriture sebalddienne à ne pas toujours dissocier la mention d'un texte de son commentaire²⁹. Par conséquent, s'il ne saurait être question d'examiner le rapport, thématique, et non textuel, aux figures d'écrivains, il conviendra de prendre pour objet l'intertextualité, mais en incluant le commentaire de texte (dimension métatextuelle) : la combinaison même de ces deux modes témoigne d'un rapport singulier à la citation. En outre, le cas de la greffe distincte du commentaire est également pertinent, dans la mesure où des reprises masquées et travesties ont bien lieu dans l'œuvre de Sebald (dimension hypertextuelle).

92

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

28 *Ibid.* p. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

94

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

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

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

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

[J'] étudiaï le *Saale-Zeitung* de Kissingen. La parole du jour, sur ce qu'on appelait l'éphéméride, était une citation de Johann Wolfgang von Goethe : Notre monde est une cloche fêlée qui n'est plus en état de sonner³⁰.

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

Tout le dispositif d'insertion incite le lecteur à ajouter foi au propos et à considérer que la lettre est respectée. Or le texte d'origine est le suivant : « Le monde est une cloche fêlée, il cliquette mais ne sonne pas³¹. » Si le changement peut sembler minime, il engage en réalité une lecture radicalement nouvelle. En effet, l'aphorisme goethéen a une portée générale, tandis que sa reformulation l'actualise en recourant au possessif « notre ». Ce n'est plus le monde en général qui est comparé à une cloche qui ne fonctionne pas, mais bien le monde actuel, ce que confirme l'introduction de « ne [...] plus », venu souligner la rupture avec un monde harmonieux révolu. Sous les apparences de la citation littérale, le travestissement est déjà à l'œuvre. La phrase de Goethe est adaptée à la vision sebaldivienne de l'histoire selon laquelle un processus de destruction est en marche.

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

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

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

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

Browne lui-même a livré, dans son célèbre traité mi-archéologique, mi-métaphysique consacré aux pratiques de la crémation et aux urnes cinéraires, le meilleur commentaire à propos des errances ultérieures de son propre crâne dans le passage où il écrit qu'être extrait de sa tombe est une tragédie et une abomination. Mais qui, ajoute-t-il, connaît le destin de ses ossements et sait combien de fois on les enterrera³².

Sebald suit bien la lettre de l'original :

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

Mais qui peut connaître le destin de ses os, ou savoir combien de fois on l'enterrera³³ ?

96

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

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

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

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

La négation du temps, lit-on dans l'écrit sur l'Orbis Tertius, est l'axiome *le plus important* des écoles philosophiques de Tlön. Selon cet axiome, l'avenir n'a de réalité que sous la forme de nos *crain*tes et nos espoirs présents, et le passé comme simple souvenir³⁴.

Borges écrivait pour sa part :

Une des écoles de Tlön en arrive à nier le temps ; elle raisonne ainsi : le présent est indéfini, le futur n'a de réalité qu'en tant qu'espoir présent, le passé n'a de réalité qu'en tant que souvenir présent³⁵.

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

Certes, la traduction se prête particulièrement à des déplacements sémantiques. Il est plus surprenant de voir que Sebald introduit des erreurs d'attribution dans des citations littérales. Les références à Thomas Browne dans *Les Anneaux de Saturne* en présentent deux occurrences symétriques. On peut lire ainsi au milieu de la quatrième partie (j) : « En Amérique, nous dit Thomas Browne dans son traité sur l'enterrement des urnes cinéraires, les chasseurs se lèvent au moment où les Persans plongent dans le plus profond sommeil³⁶. » La phrase se trouve en réalité dans *The Garden of Cyrus*, et non *Hydriotaphia or Urn Burial*. La traduction rend compte au demeurant de son sens général, sans être pour autant exacte, comme le montre une comparaison avec la lettre de

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

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

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

l'anglais : « « Les chasseurs sont levés en Amérique et leur premier sommeil est déjà derrière eux en Perse³⁷. » Quant à la citation littérale située au milieu de la sixième partie (e), elle est attribuée à *The Garden of Cyrus* alors qu'elle se trouve dans *Hydriotaphia or Urn Burial* : « *The night of time*, écrit Thomas Browne dans *The Garden of Cyrus*, traité rédigé en 1658, *far surpasseth the day and who knows when was the Aequinox*³⁸ ? »

98

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

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

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

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

Anneaux de Saturne (k) : « [...] et dans *Pseudodoxia Epidemica* [...], il traite de toutes sortes de créatures, réelles pour certaines, imaginaires pour d'autres, comme le caméléon, la salamandre, l'autruche, le griffon et le phénix, le basilic, la licorne et le serpent bicéphale Amphisbaena³⁹. » La liste des êtres imaginaires mentionnés reprend, dans le désordre, des titres de chapitre indiqués dans la table des matières de *Pseudodoxia Epidemica*⁴⁰. Cet exemple montre comment la présentation de citations peut donner lieu à une *recomposition* du texte initial. Le propos de Thomas Browne est réorienté selon la visée portée par le texte dans lequel il est inséré.

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

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

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

Tableau III. Premier exemple de correspondance entre un passage
des *Anneaux de Saturne* et l'œuvre de Sir Thomas Browne⁴¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'exemple de Thomas Browne révèle la multitude des travestissements pratiqués alors même que la source et l'auteur évoqués existent⁴². Modifier un texte cité ne saurait toutefois étonner outre mesure : le geste qui consiste à prélever un extrait le dissocie de son contexte, l'insère dans un nouveau cadre, et partant, infléchit sa signification. Il y a ainsi une réattribution de l'extrait lorsqu'il devient citation. Qu'en est-il des cas où l'auteur présumé du texte cité relève de la pure fiction ? Les carnets de Luisa Lanzberg sont confiés par son fils, le peintre Max Aurach (d) (l), au narrateur du troisième récit des *Émigrants*. Ce dernier en cite des pages entières. Or, le carnet existe réellement. Klaus Gasseleder a retrouvé le texte source, un tapuscrit non publié de Thea G., et se livre à une comparaison riche d'enseignements entre ce récit d'enfance et la version qu'en donne Sebald. Ce dernier se livre une nouvelle fois à une réécriture minutieuse du texte en reprenant de nombreuses expressions et descriptions pratiquement terme à terme, comme le montre cet exemple :

104

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

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

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

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

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

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

Un autre cas de travestissement se manifeste dans « *Il ritorno in patria* », le quatrième récit des *Émigrants* (p). Installé dans le train qui l'entraîne loin de W., la ville de son enfance où, pour la première fois depuis bien longtemps, il a séjourné pendant un mois, le narrateur voit entrer dans son compartiment une jeune femme qui se plonge immédiatement dans la lecture de *Das böhmische Meer*, de Mila Stern, écrivain inconnu du narrateur. Depuis ce jour, le narrateur a cherché en vain cet ouvrage, qui n'est répertorié nulle part (V, 227/280). Comme l'a indiqué Marcel Atze⁴⁴, le lecteur soucieux de vérifier cette information est confronté au même échec. Le livre et son auteur sont fictifs, ce qui laisse à penser que le narrateur a été victime d'une hallucination, d'autant qu'il reconnaît sous les traits de la jeune femme Elizabeth, la fille de Jacques I^{er}, surnommée la reine d'un hiver, et que des épisodes similaires ont été rapportés dans le deuxième récit. En revanche, l'évocation de la mer de Bohême rappelle au lecteur des souvenirs littéraires, comme l'indique Susanne Schedel, qui précise que cette mer est un lieu utopique mentionné par exemple dans le *Conte d'hiver* de Shakespeare, qu'Ingeborg Bachmann reprend dans le titre du poème *Böhmen liegt am Meer*, Volker Braun dans celui de la pièce *Böhmen am Meer* et Franz Fühmann dans celui d'une nouvelle qui porte le même titre⁴⁵. Contrairement au cas précédent, Sebald ne cherche nullement à faire accroire l'existence de cet ouvrage ; il fait part au lecteur de l'énigme, et laisse en suspens son explication.

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

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

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

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

106

Au rebours du dernier exemple qui porte à son paroxysme la mise en scène de la citation, puisqu'il n'en subsiste que la stratégie d'énonciation, des citations sont insérées dans le texte sans être attribuées. Elles forment la seconde grande catégorie des références textuelles dans les œuvres de Sebald. Comme le souligne Julia Kristeva, « vestiges de livres désormais consommés et repris dans le texte, les prélèvements [définis comme citations sans indication d'origine] en tant que messages signifiés explicitent ces points du circuit à travers lesquels le texte a pour but de nous faire passer pour nous confronter à cette multitude qui nous fait parler⁴⁶ ». Alors que la référence n'est pas indiquée, cette pratique de la citation ouvre le texte structurellement et donne à entendre une pluralité de voix. Il convient néanmoins de distinguer, sur le plan formel, les dispositifs qui signalent au lecteur la présence d'une citation, de ceux qui la fondent entièrement dans le texte. Le premier cas fait état d'une source mystérieuse, et crée ainsi délibérément une tension interrogative. En revanche, le second met en place un jeu plus subtil, selon que le lecteur est à même de reconnaître la citation dissimulée, ou que l'adaptation du contexte d'écriture à la citation est telle qu'il ne parvient pas à discerner la voix de l'autre.

L'exergue est le lieu même où la citation a sa place. Sebald recourt dans deux ouvrages à l'épigraphe. Dans *Les Anneaux de Saturne*, les citations sont attribuées. *A contrario*, les quatre récits des *Émigrants* sont surmontés chacun d'une épigraphe, placée en bas de la page de titre. Des citations, selon toute évidence. Pourtant, leurs auteurs ne sont pas nommés et elles sont parfois modifiées. Elles entrent donc dans le cadre du second tableau présenté plus haut. Sven Meyer a montré que la première, « Et le reste n'est-il / Par le souvenir détruit ? »⁴⁷ (u), apparaissait dans la première version du récit, publiée dans la revue *Manuskripte* en 1988⁴⁸, sous la forme « Verzehret das Letzte / Selbst die Erinnerung nicht ? », et qu'il s'agit d'une citation d'une élégie de Hölderlin, « Mnemosyne⁴⁹ ». Elle est donc modifiée dans la version définitive du récit. La deuxième (q) est empruntée à Jean Paul dans son *Cours préparatoire d'esthétique*. Elle reprend littéralement la deuxième partie de la phrase suivante : « So ist

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

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

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

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

der große Hamann ein tiefer Himmel voll teleskopischer Sterne, und manche Nebelflecken löset kein Auge auf⁵⁰. » La troisième (t) est une citation légèrement modifiée de *Elegy for Himself, Written in the Tower before his Execution 1586* par Chidiock Tichborne⁵¹.

Le cas des citations masquées est plus subtil. Au cœur du texte principal, des citations sont parsemées de telle sorte qu'il est bien difficile de déceler leur présence à moins d'avoir gardé en mémoire la lettre du texte initial. Dans *Vertiges*, la première partie du deuxième récit, « All'estero », relate un premier voyage effectué par le narrateur en Italie. Elle se clôt sur cette considération (u) : « La nuit du temps dure bien plus que son jour, et nul ne sait quand eut lieu l'équinoxe⁵². » Cette phrase est en réalité une citation, traduite de l'anglais, et se trouve dans *Hydriotaphia or Urn Burial* de Thomas Browne⁵³.

Les Émigrants fait la part belle à Nabokov⁵⁴. Si son nom est évoqué à plusieurs reprises et que le personnage lui-même entre en scène sous la forme d'un chasseur de papillons, une phrase extraite de son autobiographie, *Speak, Memory*, est traduite en allemand et insérée sans que le lecteur puisse soupçonner sa provenance (v). Le narrateur, qui s'est rendu à Deauville sur les traces de son grand-oncle Ambros Adelwarth, fait un rêve dans lequel il voit son parent mort depuis longtemps en compagnie de Cosmo Solomon et tente en vain de s'approcher d'eux :

Comme toujours ou presque dans les rêves, les morts ne parlaient pas et semblaient un peu contrits et abattus. Ils se comportaient en outre comme si leur condition d'exilés, pour ainsi dire, était un terrible secret de famille qui ne devait en aucun cas être dévoilé. Si je venais à m'approcher, ils s'évaporaient sous mes yeux et l'espace qu'ils avaient occupé un instant auparavant se retrouvait vide⁵⁵.

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

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

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

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

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

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

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

Chaque fois que je vois des morts dans mes rêves, ils sont toujours silencieux, contrits, étrangement abattus, à la différence complète de ces chères et rayonnantes personnes qu'ils étaient. Je les vois, sans le moindre étonnement de ma part, dans les lieux qu'ils n'ont jamais fréquentés durant leur existence terrestre, dans la maison de tel de mes amis qu'ils n'ont jamais connu. Ils sont assis à l'écart, les yeux rivés au sol, comme si la mort était [...] un secret de famille honteux⁵⁶.

108

L'écriture de Nabokov envahit l'espace de l'écriture sebalienne au point de resurgir sans qu'on puisse la distinguer de la voix du narrateur. Nabokov se révèle ici être l'un de ces morts qui reviennent parmi les vivants. L'exemple désigne la dimension éthique de la citation. Reprendre les propos d'un auteur est une manière de les actualiser, de le rendre à la vie en lui donnant un nouveau contexte. En omettant d'indiquer l'origine de ces phrases, Sebald les déloge de la place momifiée que leur aurait assignée la citation entre guillemets, à l'écart du reste du texte. Le procédé mis en œuvre dans pareil cas relève d'une pratique symétrique à celle qui a attribué une citation inexistante à un auteur réel. Dans un essai postérieur aux *Émigrants* consacré à Vladimir Nabokov, Sebald lui attribue explicitement ce passage, sans préciser qu'il l'a inséré dans l'un de ses récits⁵⁷.

Intégrer des citations traduites dans le flot de la prose est un exercice moins délicat que celui qui consiste à fondre une autre écriture allemande dans le texte. Néanmoins, Sebald y parvient à plusieurs reprises, comme l'ont noté plusieurs critiques. Dans le dernier récit des *Émigrants*, la célèbre assertion de Wittgenstein dans sa préface au *Tractatus logico-philosophicus* (w), « Tout ce qui peut être dit peut être dit clairement, et ce dont on ne peut parler, on doit le taire⁵⁸ », est transformée en « [...] ce dont nous ne pouvions pas parler, eh bien nous n'en parlions pas⁵⁹ ». Le surgissement d'un écho wittgensteinien

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

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

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

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

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

C'est le cas d'une longue comparaison picturale, empruntée mot pour mot à Robert Walser et glissée à la fin d'un paragraphe du récit « Le Dr K va prendre les bains à Riva » dans *Vertiges* : « Les falaises surgissent de l'eau et s'élancent vers la belle lumière d'automne en un camaïeu de verts, faisant songer que la contrée entière est un album et que les montagnes ont été peintes par une main sensible sur une feuille blanche, pour la propriétaire de l'album, en souvenir⁶⁰. » Cette phrase de *Kleist in Thun* (r) est si bien insérée dans le texte qu'elle est indétectable, à moins d'avoir gardé à l'esprit la lettre du texte walserien⁶¹. Pour parvenir à un tel tour de force, il faut savoir tout autant choisir une citation susceptible de se fondre dans le texte que donner à sa prose un ton adapté, qui permette un enchaînement sans rupture. Cette maîtrise du fondu enchaîné littéraire est l'expression de la profonde empreinte laissée par la rencontre avec une écriture lors de la naissance d'une nouvelle prose.

Sans recours à la citation exacte, des séquences littéraires sont réécrites dans l'œuvre de Sebald⁶². Ainsi place-t-il dans la bouche d'Austerlitz, alors qu'il évoque la période pendant laquelle il a été sujet à une grave crise de la parole, une comparaison de la structure syntaxique du langage avec une ville dont il aurait totalement oublié la topographie (x) :

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

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

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

Si l'on considère la langue comme une vieille ville avec son *inextricable réseau de ruelles et de places*, ses secteurs qui ramènent loin dans le passé, ses quartiers assainis et reconstruits et sa périphérie qui ne cesse de gagner sur la banlieue, je ressemblais à un habitant qui, après une longue absence, ne se reconnaîtrait pas dans cette agglomération, ne saurait plus à quoi sert un arrêt de bus, ce qu'est une arrière-cour, un carrefour, un boulevard ou un pont. L'articulation de la langue, l'agencement syntaxique de ses différents éléments, la ponctuation, les conjonctions et jusqu'aux noms désignant les choses les plus simples, tout était enveloppé d'un brouillard impénétrable⁶³.

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

110

[] alors demande-toi si notre langue est complète, si elle l'était avant que le système des symboles chimiques et la notation infinitésimale lui soient incorporés, car ils constituent, pour ainsi dire, les faubourgs de notre langue. (Et à partir de combien de maisons, ou de rues, une ville commence-t-elle à être une ville ?) On peut considérer notre langue comme une vieille ville : un *inextricable réseau d'étroites ruelles et de places*, de vieilles et de nouvelles maisons, et des maisons agrandies à diverses époques ; le tout entouré d'une quantité de banlieues aux rues droites et régulières et aux maisons uniformes⁶⁴.

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

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

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

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

ORIGINE DE L'ESPACE TEXTUEL

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

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

Or, cette origine du discours détermine l'espace dans lequel le récit peut s'étendre. Il en pose la perspective. « Toute l'écriture est l'occupation d'un espace qui ne se réduit pas à un support – flumen, codex, page – linéaire, planaire ou spatial. [...] L'espace d'écriture est avant tout une situation à investir, un poste de travail disponible : la bibliothèque, l'ordre du discours, la lettre⁶⁵ ». En troublant l'assignation de la voix qui porte le discours, Sebald confère au texte une épaisseur, dans la mesure où le lecteur est amené à envisager la même phrase selon plusieurs points de vue. Un tel agencement suppose que le lieu de la parole rapportée ne soit plus déterminé par aucun schéma rhétorique. Historiquement, la convocation du discours tiers a tout d'abord été inscrite dans une pratique où le discours est envisagé selon la métaphore spatiale du lieu, du topos. Le texte est une actualisation d'un lieu commun qui lui préexiste ; une

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

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

112

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

Avec l'âge classique, [...] une rupture se produisit, qui fit passer la citation d'une valeur dominante de contiguïté à une valeur dominante de similarité, celle de l'icône. La notion spatiale de référence est alors celle de la topographie : le texte classique, cerné d'une périgraphie, jalonné d'icônes, est le quadrillage, le découpage, la représentation fine et détaillée d'un lieu ou d'un terrain choisi. Les logiciens de Port Royal donnaient pour exemple et prototype du signe la carte géographique, l'icône la plus sûre et la plus manifeste. L'auteur est un défricheur, un conquérant [...], il lève la carte, il s'approprie une terre. [...] L'auteur citant est celui qui met de l'ordre dans les systèmes cités, qui conçoit leur cadastre ; et, rétrospectivement, il s'identifie à l'image de cet ordre⁶⁷.

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

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

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*, p. 400-401.

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

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

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

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

114

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

[...] entame le modèle spatial de l'écriture topique ou topographique, mais sans l'abolir tout à fait. La maculature ou la surface sale d'inscription n'est pas un plan, une face du volume, mais un agencement d'espaces, de strates, de plans, une géologie complexe. Ce n'est plus une topographie – la propre réécriture sur une feuille blanche des dénivelées du terrain – que l'écriture met en œuvre, mais une topologie, une variation de formes pour laquelle il n'y a plus de sujet, tel qu'un topographe, ni d'objets, tels que des topoi⁶⁸.

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

68 *Ibid.*, p. 401.

Bakhtine a décelé dans le dialogisme le principe même de toute écriture romanesque. Il entend par ce terme la présence nécessaire de plusieurs voix dans le roman qui se manifeste grâce à la transcription et à la coexistence de sociolectes variés dans le texte. Comme le souligne Michel Aucouturier au terme de sa préface à la traduction française d'*Esthétique et théorie du roman*, la notion, élaborée tout d'abord pour définir la spécificité de la poétique dostoïevskienne, a été étendue de proche en proche par son auteur au genre romanesque dans son ensemble, puis à un certain type de langage, et enfin au langage en général⁶⁹, et il est vrai que le recours à un seul et même terme pour décrire des phénomènes somme toute différenciés tend à en émousser le tranchant conceptuel. Néanmoins, Bakhtine demeure soucieux de distinguer de manière quasi axiologique les modalités de la polyphonie, ou dialogisme, selon son domaine d'application. Aussi fait-il nettement la part de son acception romanesque en opposant cette pratique à celle du langage en général⁷⁰. Il sépare ainsi l'usage littéraire et l'usage ordinaire, puis introduit une distinction entre pratique poétique et écriture en prose. À ce stade, prose et roman demeurent assimilés :

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

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

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

apparaissent en transparence derrière les mots et les formes de son langage ; mais il dispose tous ces discours, toutes ces formes à différentes distances du noyau sémantique ultime de son œuvre, du centre de ses intentions personnelles⁷¹.

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

116

La poétique d'Aristote, celle de saint Augustin, la poétique ecclésiastique médiévale de « l'unique langage de la vérité », la poétique cartésienne du néo-classicisme, l'universalisme grammatical abstrait de Leibniz (son idée de la « grammaire universelle »), l'idéologisme concret de Humboldt, expriment, avec diverses nuances, les mêmes forces centripètes de la vie sociale, linguistique et idéologique, servent la seule et même tâche de centralisation et d'unification des langues européennes. La victoire d'une seule prééminence (dialecte) sur les autres, l'expulsion de certains langages, leur asservissement, l'enseignement par la « vraie parole », la participation des Barbares et des classes sociales inférieures au langage unique de la culture et de la vérité, la canonisation des systèmes idéologiques, la philologie, avec ses méthodes d'étude et d'enseignement de langues mortes (et, comme tout ce qui est mort, en fait, unifiées), la science des langues indo-européennes qui passe de la multitude des langues à une seule langue mère, tout cela a déterminé le contenu et la force de la catégorie du langage « un » dans la pensée linguistique et stylistique de même que son rôle créateur, stylisateur pour la majorité des genres poétiques, qui se sont constitués dans le courant de ces mêmes forces centripètes de la vie verbale et idéologique⁷².

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

71 *Ibid.*, p. 119.

72 *Ibid.*, p. 96.

appui sur cette définition élargie du dialogisme pour montrer sa pertinence dans l'écriture sebalienne ne parviendrait finalement qu'à montrer que Sebald, Monsieur Jourdain de notre temps, écrit en prose... Il apparaît alors plus juste, afin de rendre compte de manière adéquate de cet aspect de l'œuvre, de recourir au concept, bien plus circonscrit, de minorité au sens deleuzien du terme⁷³.

Quant à subsumer cette écriture sous le principe dialogique ou polyphonique bakhtinien entendu dans son acception strictement romanesque, il y a là un pas bien plus malaisé à franchir. Bakhtine souligne en effet à de nombreuses reprises la valeur organisatrice et prééminente du discours de l'auteur : « le discours de l'auteur représente et enchâsse le discours d'autrui, crée pour lui une perspective, distribue ses ombres et ses lumières [...] »⁷⁴. Mais si « le polylinguisme introduit dans le roman [...], c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui⁷⁵ », alors l'écriture sebalienne, c'est le discours de l'un traversé par le langage de l'autre. Comme le montre l'étude des modalités du discours rapporté, de la citation, du recours à d'autres langues que l'allemand ou encore à des images, c'est précisément la sujétion de l'autre à un discours qui est récusée par la poétique sebalienne. L'ordonnement auquel elle procède vise en tout premier lieu à créer un espace d'écriture élaboré par la rencontre. Il apparaît alors bien difficile de faire coïncider la définition bakhtinienne du roman avec la pratique sebalienne de l'écriture. La simple présence de voix multiples ne saurait être un critère suffisant. L'enjeu se situe dans l'emploi de la polyphonie.

Rappelons que l'origine du concept bakhtinien est ancrée dans l'étude d'une écriture marquée par le conflit, celle de Dostoïevski. Comme le souligne Michel Aucouturier, Bakhtine montre dans la structure du récit dostoïevskien, et dans son langage même, qu'il est « constamment travaillé par le jeu complexe de deux voix, de deux intentions croisées, opposées, complémentaires, contradictoires⁷⁶... » Par conséquent, le concept de dialogisme qu'il développe

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

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

75 *Ibid.*, p. 144.

76 *Ibid.*, p. 14.

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

la parenté intellectuelle qui existe entre les auteurs des textes cités [...] [mais] qualifier cette variété de voix du nom de plurivocité ou de polyphonie, au sens bakhtinien du terme, ne semble toutefois possible que dans un sens restreint, car les voix des membres de cette famille intellectuelle que Sebald met ainsi en scène et dont il utilise les textes, ne s'opposent en aucun cas à sa vision du monde et de l'histoire, pas plus qu'ils ne la contredisent ; au contraire, ils la confirment et s'en portent garants sans exception⁷⁷.

118

Susanne Schedel poursuit en soulignant que « le narrateur laisse ainsi la parole en premier lieu aux voix dont il peut suivre l'interprétation qu'elles livrent de l'histoire, ou qu'il peut utiliser comme argument en faveur de l'omniprésence de la destruction⁷⁸ ». De fait, Sebald ne se place pas dans une perspective sociologique, pas plus qu'il ne confronte des points de vue pour se démarquer d'eux. Néanmoins, ces arguments ne prennent pas en considération l'ensemble des interlocuteurs sebaldiens. Le narrateur est parfois confronté à des personnages qui s'opposent à lui, en particulier lorsqu'il relate des anecdotes de voyage, comme lors de sa confrontation avec les parents de jumeaux qui ressemblent à s'y méprendre à Kafka adolescent et dont il ne parvient pas à obtenir une photographie (V, 84-86/101-103). Il est donc réducteur de considérer les personnages comme des « réduplications du narrateur⁷⁹ ». En outre, s'il est vrai que la grande majorité des personnages présentés sont en accord avec le narrateur, cela ne leur dénie pas pour autant une existence propre. La notion même d'accord, au sens musical, suppose la conjonction de plusieurs sons. Sa qualité harmonieuse ne résout pas pour autant la pluralité qui la constitue. Ainsi en va-t-il des relations d'amitié, dont relèvent effectivement la plupart des liens qui unissent le narrateur et ses interlocuteurs, parfois par-delà les siècles.

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

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

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

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

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

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

L'hybride littéraire exige un effort énorme : il est stylisé de fond en comble, mûrement pesé, pensé de part en part, distancié. C'est en cela qu'il se démarque radicalement du mélange des langages chez les prosateurs médiocres, mélange superficiel, irréfléchi, sans système, frisant souvent l'inculture. Dans de tels hybrides, il n'existe pas de combinaison de systèmes linguistiques dûment maîtrisés, mais tout simplement un mélange d'éléments des langages. Ce n'est pas une orchestration à l'aide du polylinguisme, c'est, dans le plus grand nombre de cas, le langage direct de l'auteur, ni pur, ni élaboré⁸⁰.

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

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

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

120

Au demeurant, Sebald n'a jamais revendiqué l'appartenance de sa pratique poétique à ce genre. Bien au contraire, il déclare dans plusieurs entretiens son aversion pour le roman, et ce dès 1993, après la parution des *Émigrants*. Après avoir expliqué les raisons qui l'ont poussé à préférer la forme du récit fictionnel à la monographie historique, il tient à préciser que son écriture ne ressortit pas pour autant au genre romanesque : « Ce qui ne veut pas dire que j'emploie le langage romanesque. J'ai horreur de toute forme de fictionnalisation facile. Mon mode d'expression est la prose, pas le roman⁸¹. » Cette sortie virulente contre le roman demeure très générale. Elle semble ici trouver sa source dans la médiocrité de la production dans son ensemble, ce qui ne constitue pas véritablement un argument. Huit ans plus tard, à la sortie d'*Austerlitz*, Volker Hage demande à l'auteur quelles sont les raisons qui le poussent à ne pas considérer son dernier livre comme un roman. Sebald répond :

Parce qu'à mes yeux, ce n'est pas un roman. C'est un livre en prose d'un genre indéfini. Pour moi, un roman doit avoir des dialogues et tous ces accessoires qu'on attend de la part d'un véritable romancier. Je suis incapable d'écrire de cette manière, comme je ne sais pas écrire de dialogues, ce qui a peut-être un lien avec le fait que je vis déjà depuis si longtemps à l'étranger et que je suis vraiment très éloigné de l'allemand quotidien⁸².

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

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

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

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

En fait, Sebald sème quelques indices au milieu d'un discours convenu, qui ne fait que répondre à l'horizon d'attente supposé. Dans le premier cas, Sebald confirme que son écriture se démarque de ce qui existe déjà ; dans le second, il se conforme à l'image d'auteur librement exilé en Angleterre, dont la langue aurait ainsi été miraculeusement préservée des altérations du xx^e siècle. L'idée s'était peu à peu imposée parmi ses commentateurs⁸³. Mais subrepticement, son discours ouvre des brèches. Ainsi ne se contente-t-il pas de dire en 1993 qu'il privilégie la nouvelle ou le récit au roman ; il emploie le terme bien plus vaste de « prose », qui lui permet de situer son travail par-delà les nomenclatures en place. En 2001, il confirme ce choix et le fonde sur son incapacité à écrire des dialogues. Ce n'est qu'en second lieu qu'il invoque son éloignement de la terre allemande afin d'expliquer ce qu'il présente comme une défaillance, et encore cet argument n'est-il présenté que comme une cause éventuelle. En réalité, l'enjeu poétique véritable réside dans l'impossibilité à écrire des dialogues. Un roman sans passages au discours direct est parfaitement envisageable, et ce n'est donc pas ce simple critère qui autorise à distinguer la « prose » sebalddienne du roman. En revanche, le dialogue doit bien plutôt être considéré comme un symptôme de ce dernier. Il manifeste au grand jour la structure subjective qui sous-tend ce genre, et que Bakhtine a exprimée avec la plus grande clarté : les personnages occupent des positions résolument dissociées qui tendent à entrer en conflit. C'est bien ce relevé des positions subjectives, comme celles d'un champ de bataille, qui fait défaut dans la poétique sebalddienne.

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

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

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

En conséquence, la non-adéquation du discours sebaldien avec la polyphonie dostoïevskienne ne saurait en rien entraîner son repli sur une position monologique. Toutefois, c'est bien ce que suggère la conclusion à laquelle aboutit Susanne Schedel, qui envisage de placer sous le signe de la reduplication du narrateur les voix qui s'expriment notamment dans les biographies intertextuelles. La substitution d'une variation autour d'une seule figure, celle qui tient les rênes du récit, à la polyphonie impliquerait un retour à une position de maîtrise discursive qui ressortirait en définitive à une construction monolithique. Le discours sebaldien serait alors à tendance autistique, au sens où le narrateur ne convoquerait que des figures de soi et où les rencontres pourtant si nombreuses ne seraient jamais que des formes de monologues. Pourtant, le narrateur craint à plusieurs reprises d'avoir froissé la susceptibilité de son interlocuteur, et se heurte également à des refus. Parmi les écritures auxquelles il cède la parole, nombreuses sont celles qui se démarquent de la sienne, ce qui fonde la possibilité même d'un sentiment d'étrangeté perçu par le lecteur face à des séquences qui mêlent réécriture, citation et commentaire⁸⁴. S'il ne s'agissait que de variations du même, un sentiment d'étrangeté ne saurait nous gagner. Il en va de même pour les subtils changements de voix du discours rapporté⁸⁵.

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

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

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

me fait face, mais celui qui me traverse et m'altère⁸⁶. Une telle figuration de l'autre est précisément rendue par le terme latin *alius* par opposition à *alter*, ou par le grec *allos* par opposition à *heteros*. *Alius* et *allos* désignent le tiers, tandis que *alter* et *heteros* définissent l'autre par opposition à soi, dans un système duel. Au dualisme bakhtinien *mono-poly* ou *dia* se substitue une triade *autos-heteros-allos*⁸⁷ dans laquelle les deux premiers termes se correspondent, tandis qu'*heteros* et *allos* viennent affiner *poly*. Le roman serait alors à subsumer sous la catégorie d'hétérologisme, tandis que la prose sebaldienne ressortirait à l'allologisme, ou *allogie*.

Dans son étude consacrée aux rapports du discours historique postérieur à Auschwitz avec l'éthique, Edith Wyschogrod⁸⁸ prend acte de l'impossibilité à rendre compte de ce qui s'est produit en proposant à l'historien de faire place à l'absence. Plutôt que de combler le vide incommensurable en tentant de remplir la place des victimes, elle considère que l'historien « hétérologique », en quelque sorte, se doit de respecter l'altérité radicale de l'autre. En s'y substituant, il réitérerait la violence perpétrée. Ces analyses sont reprises au titre de base théorique par Angela Reinicke⁸⁹ et Anne Fuchs⁹⁰ afin de cerner la manière par laquelle Sebald parvient à produire une écriture éthiquement juste. Toutes deux aboutissent à une conclusion similaire selon laquelle Sebald réussit à ne pas usurper la place de la victime et remplit ainsi la tâche qu'Edith Wyschogrod assigne à une écriture de la mémoire. La difficulté que soulève cette argumentation réside dans la séparation insurmontable qu'elle suppose entre soi et l'autre. Nécessaire dans le cadre d'un discours scientifique, elle ne l'est pas dans une production de type esthétique. Si l'intégrité d'autrui est entièrement préservée, son expérience ne semble pas pouvoir affecter son interlocuteur. Dans la perspective d'une conservation maximale, la question des effets d'une telle rencontre semble éludée. Or les instants où les frontières du

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

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

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

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

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

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

Ce néologisme n'est pas sans évoquer celui que Hugo von Hofmannsthal⁹¹ emprunte à Ferdinand Maack, « allomatique ». Le terme, dérivé des pratiques alchimiques dont fait état l'ouvrage de Maack⁹², désigne la transformation – qui peut être réciproque – que subit le sujet au contact de son autre. Il est mû par la rencontre. Dans le cadre de l'analyse des positions de discours menée ici, le choix du radical *-logie* s'impose en raison de l'objet même de l'analyse, qui ne porte pas sur des individus, mais sur la structure de la répartition entre soi et autrui dans la narration. Non seulement il révèle d'emblée ce qui le distingue du dialogisme bakhtinien grâce à l'identité du radical, mais ce choix se justifie également en regard de la division des éléments du discours établie par les stoïciens. En effet, la rhétorique et la dialectique stoïciennes ont analysé les éléments du langage comme suit :

124

Une expression [*lexis*] est, selon les Stoïciens, comme le dit Diogène [de Babylonie], un son vocal transcriptible [*phonè engrammatos*], comme « jour ». Un énoncé [*logos*] est un son vocal [*phonè*] signifiant émis à partir de la pensée, <par exemple « il fait jour »> . [...] Le son vocal diffère de l'expression, car le bruit aussi est un son vocal, tandis que seul le son vocal articulé est une expression. L'expression diffère de l'énoncé, car l'énoncé a toujours un sens, tandis que l'expression peut n'avoir pas de sens, comme le « blituri », qui n'est en aucun cas un énoncé. Énoncer [*to legein*] diffère également d'émettre des sons vocaux : on émet en effet des sons vocaux, mais on énonce <par la parole> des éléments logiques, lesquels sont précisément aussi des exprimables⁹³.

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

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

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

Sous l'angle des éléments du langage, le phénomène étudié ici ressortit bien à l'énoncé, et non au son vocal, comme l'aurait suggéré le radical *-phonie*. Pour cette raison, le terme « dialogisme » est préférable à « polyphonie » dans la théorisation bakhtinienne. En outre, le *logos* grec fait également appel à la notion de raison, contrairement au latin qui dissocie *ratio* (raison) et *oratio* (énoncé). Or l'enjeu de la poétique sebaldivienne ne se limite pas à une disposition rhétorique des voix et des citations qui récuse la position de maîtrise du narrateur en introduisant des zones de transition floues. Cette pratique est au service d'une éthique qui inscrit la rencontre dans un paradigme de modification de soi au contact du tiers. Au-delà de l'énonciation (*oratio*) singulière de l'autre dans l'écriture sebaldivienne, ou par elle, se déploie une logique (*ratio*) du tiers qui ébranle les catégories stables de soi et de l'autre et met l'identité – du lecteur – en mouvement. C'est donc bien dans la double acception du terme que l'écriture sebaldivienne est le lieu d'une *allologie*. À ce titre, elle ne s'oppose pas tant à la tautologie entendue, depuis l'Antiquité, comme un énoncé qui répète un même mot ou un même contenu⁹⁴, qu'à un discours dont le lieu ne varie pas, monologique, ainsi qu'à un discours hétérologique, qui met en scène de manière nettement délimitée des discours.

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

Celle-ci joue de la pléthore du langage ; elle use de la possibilité de dire deux fois les mêmes choses avec des mots différents ; elle profite de la surcharge de richesse qui permet de dire deux choses différentes avec un seul et même mot ; l'essence de la rhétorique est dans l'allégorie. Le calligramme, lui, se sert de cette propriété des lettres de valoir à la fois comme des éléments linéaires qu'on peut disposer dans l'espace et comme des signes qu'on doit dérouler selon la chaîne unique de la substance sonore⁹⁵.

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

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

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

une figure muette et suffisamment reconnaissable montre, sans le dire, la chose en son essence ; et au-dessous, un nom reçoit de cette image son « sens » ou sa règle d'utilisation⁹⁶.

126

Elle désigne uniquement ce qu'elle représente. Le tableau de Magritte, quant à lui, renvoie la tautologie à sa contradiction. Il procède à un étagement, dans l'image même, des lectures de l'image. C'est en ce sens que l'emploi esthétique de la notion de tautologie se révèle éclairant afin de saisir les effets de la répartition discursive à laquelle la prose sebaldienne procède. La disposition, dans un même espace textuel, de voix qui échappent par instants à leur hiérarchie narrative, provoque une dissolution de la valeur tautologique du « je ». « Je, c'est moi », semble dire le narrateur d'un texte rapporté à la première personne. Or par moments, cette assertion se décentre. C'est un personnage, vivant ou non, hors du présent de la rédaction, qui dit « je ». La tautologie contenue dans la position narrative est brisée. Mais elle ne renvoie pas pour autant à une contradiction. L'effacement complet de la frontière, impossible dans la reprise du calligramme que propose Magritte, abolit la possibilité de la contradiction, au profit d'une *création* hors du champ initialement prescrit par les figures de la tautologie et de la contradiction⁹⁷.

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

⁹⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

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

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

LE LIEU DE PRODUCTION DU DISCOURS

Investissement des lieux du texte et processus de documentation

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

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

De là la forme du projet encyclopédique, tel qu'il apparaît à la fin du xvi^e siècle ou dans les premières années du siècle suivant : non pas refléter ce qu'on sait dans l'élément neutre du langage – l'usage de l'alphabet comme ordre encyclopédique n'apparaîtra que dans la seconde moitié du xvii^e siècle – mais reconstituer par l'enchaînement des mots et par leur disposition dans l'espace l'ordre même du monde. [...] on le retrouve aussi chez La Croix du Maine qui imagine un espace à la fois d'Encyclopédie et de Bibliothèque qui permettrait de disposer les textes écrits selon les figures du voisinage, de la parenté, de l'analogie et de la subordination que prescrit le monde lui-même⁹⁸.

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

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

128

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

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

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

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

*Encyclopédie Brockhaus*⁹⁹

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

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

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

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

130

Étant à ma campagne de Tusculum et ayant besoin de certains livres, qui se trouvaient dans la bibliothèque du jeune Lucullus, je me rendis à sa villa, pour les y prendre moi-même, comme j'en avais l'habitude. En y arrivant je trouvai Marcus Caton, que je ne savais pas y rencontrer : il était assis dans la bibliothèque, avec de nombreux ouvrages de Stoïciens répandus autour de lui. Tu sais quelle était pour la lecture sa passion dévorante et insatiable, au point même que sans redouter la critique, au reste sans fondement, du vulgaire, souvent il lui arrivait de lire en pleine salle du sénat, en attendant l'ouverture de la séance, à un moment où il ne dérobaient rien au service de la république. À plus forte raison, ce jour-là, où il avait tout son loisir, au milieu de cette énorme quantité de livres, il avait l'air d'être (si l'expression peut s'appliquer à une occupation aussi relevée) en pleine débauche de lecture. Le hasard nous ayant mis ainsi, sans nous y attendre, l'un en face de l'autre, il se leva aussitôt¹⁰⁰.

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

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

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

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

bientôt totalement absconse des notes de plus en plus foisonnantes, de plus en plus hétéroclites que je prenais¹⁰¹.

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

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

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

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

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

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

132

Documentation et écriture de l'histoire

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

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

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

En premier lieu, le livre de Mandosio a été une véritable mine d'informations à laquelle Sebald est venu puiser. D'un tel emploi témoignent des soulignements de faits ou de mots de vocabulaire, comme « Haut-de-jardin », ou encore l'indication selon laquelle bien des chercheurs habitués à la rue Richelieu, notamment les plus âgés, ont renoncé à fréquenter le nouveau site. Mais d'une manière plus profonde, c'est la présentation même du bâtiment qui est reprise avec précision par Sebald, comme en témoignent certaines comparaisons. Mandosio décrit ainsi l'accès malaisé à la bibliothèque : « Après avoir gravi les escaliers extérieurs escarpés et glissants, on débouche sur une vaste esplanade où il faudra, après avoir contourné l'une des tours d'angle, emprunter un trottoir roulant plutôt raide et juste assez large pour une personne, puis ouvrir son sac à la demande d'un vigile avant d'entrer dans les halls d'accueil surplombant le cloître¹⁰⁴ [...] » et Sebald reprend :

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

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

tapis roulant, sont acheminés un étage plus bas vers un sous-sol [...]. Cette descente [...] m'est d'emblée apparue comme une aberration à l'évidence imaginée [...] pour déconcerter et rabaisser le lecteur d'autant que le jour de ma première visite elle se terminait devant une porte coulissante fermée par une chaîne qui avait l'air de n'être que provisoire et devant laquelle des agents de sécurité en tenues ressemblant à moitié à des uniformes vous soumettaient à une fouille en règle¹⁰⁵.

Quant à l'admission en salle de lecture, elle relève également du parcours du combattant pour Mandosio : « [...] on devra alors, si l'on vient pour la première fois, affronter une longue procédure d'accréditation composée de deux entretiens successifs¹⁰⁶ » et Sebald la relate comme suit : « Il faut d'abord présenter sa requête à un stand d'accueil et d'information où vous attendent une demi-douzaine de dames [] [jusqu'à ce] qu'un autre employé de la Bibliothèque vous prie d'entrer dans une cabine séparée¹⁰⁷ [...] » Ainsi Sebald ne se contente-t-il pas d'utiliser ce livre comme source d'informations – on notera d'ailleurs que l'ouvrage de Mandosio ne mentionne pas le fait que la bibliothèque a été édifiée à l'endroit même où les biens confisqués des juifs étaient entreposés pendant l'occupation, ce qui indique que Sebald a également eu recours à d'autres ouvrages – ; il développe certaines de ses descriptions en suivant le mouvement imprimé par les développements de Mandosio. Néanmoins, cet élan initial est considérablement infléchi par les nombreux détours de la prose sebalienne, comme par les longues comparaisons, supprimées des citations précédentes, qui constituent l'originalité de ce passage. Leur saveur poétique n'ôte rien à la charge satirique de l'ensemble ; bien au contraire, elle y contribue. Si les images sont bien le fruit de l'imagination sebalienne, leurs racines doivent être recherchées dans le livre de Mandosio. Austerlitz pense ainsi irrésistiblement à un numéro d'équilibristes en voyant les câbles qui maintiennent les arbres du jardin intérieur ; Mandosio, lui, y voit

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

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

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

la contrainte que subit la nature¹⁰⁸. Dans ce cas, l'interprétation du même fait diverge. Deux autres exemples illustrent pour leur part l'art avec lequel Sebald développe une remarque incidente. Il reprend ainsi l'anecdote selon laquelle des oiseaux, trompés par le reflet du jardin sur les vitres de la bibliothèque, se seraient écrasés contre les parois de verre¹⁰⁹. Dans ce cas, la reprise correspond à la source, à une notation sonore près qui confère à la scène toute sa charge émotive. Mais Sebald procède dans d'autres cas à une élaboration poétique plus ample. Lorsqu'il décrit l'intérieur du bâtiment, Mandosio attribue aux « lieux de rencontre » de la bibliothèque un « caractère sinistre et désertique¹¹⁰ ». Sebald a entouré l'adjectif « désertique », et l'image prend toute sa force expressive dans *Austerlitz* :

Le sol du grand hall sur lequel on débouche ensuite est tendu d'une moquette rouille parsemée de loin en loin d'une poignée de sièges très bas, des banquettes capitonnées sans dossier et des sortes de cuvettes aux allures de strapontins, où les visiteurs désireux de s'asseoir se retrouvent avec les genoux à peu de chose près à la même hauteur que la tête, si bien que la première pensée qui me vint fut que ces silhouettes accroupies par terre, isolées ou en petits groupes, avaient fait étape ici, à l'heure où le soleil jette ses derniers feux, avant de poursuivre leur traversée du Sahara ou de la presqu'île du Sinaï¹¹¹.

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

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

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

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

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

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

136

Les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque, qui, tant par leur implantation que par leur réglementation interne à la limite de l'absurde, s'attachent à exclure le lecteur en faisant de lui un ennemi potentiel, étaient ainsi, pensait Lemoine, dit Austerlitz, la manifestation presque officielle du besoin de plus en plus affirmé d'en finir avec tout ce qui entretient un lien vivant avec le passé¹¹².

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

On ne saurait mieux dire que la T.G.B.N.F. n'est pas une bibliothèque, mais une forteresse où le lecteur est considéré comme un ennemi potentiel. L'« entrée de la France dans la société de l'information », présentée dans le « programme d'action gouvernemental » pour l'année 1998 comme une « dimension majeure d'une politique culturelle ambitieuse », est la manifestation officielle d'une évidente envie d'en finir avec tout ce qui, du passé, reste encore vivant¹¹³.

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

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

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

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

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

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

et dispos que s'il revenait d'une promenade effectuée dans Hyde Park au cours de l'après-midi¹¹⁴.

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

Je vous ai adressé deux lettres d'un homme qui se nomme Casement, en vous indiquant que j'avais fait sa connaissance au Congo il y a douze ans. Vous avez peut-être entendu parler de lui ou vu son nom dans la presse. C'est un Irlandais protestant, pieux de surcroît. [...] Il y a aussi une pointe de conquistador en lui : je l'ai vu partir dans une jungle indescriptible en balançant un bâton de bois crochu pour toute arme, accompagné de deux bouledogues, Paddy (blanc) et Biddy (brun moucheté), à ses talons, et un garçon luandais. Quelques mois plus tard, il se trouve que je l'ai vu ressortir, un peu amaigri et un peu hâlé, avec son bâton, ses chiens et le garçon luandais, tout à fait serein, comme s'il avait fait une promenade dans un parc¹¹⁵.

138

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

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

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

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

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

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

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

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

un ou deux amis du voisinage le plus proche, un silence complet, sur tous les visages une expression attentive et sérieuse ; ma grand-mère toute en noir, le regard stoïque, mon oncle donnant le bras à ma mère pour descendre jusqu'à la voiture où l'on m'avait déjà placé ; en haut du perron, ma petite-cousine en jupe courte au dessin de tartan à dominante rouge et, comme une petite princesse, accompagnée par les femmes de sa maison personnelle ; la principale *gouvernante*, notre chère et corpulente Francesca (qui était depuis trente ans au service de la famille B***), l'ancienne nourrice, qui travaillait maintenant aux champs, dont le beau visage paysan exprimait la compassion, et la bonne et laide Mlle Durand, la préceptrice, dont les sourcils noirs se rejoignaient au-dessus d'un nez court et épais, et dont le teint ressemblait à du papier d'emballage pâle. De tous les yeux tournés vers la voiture, seuls les siens, qui étaient si bons, versent des larmes, et sa voix sanglotante fut la seule à rompre le silence pour me lancer une prière : « N'oublie pas ton français, mon chéri. » En trois mois, rien qu'en jouant avec nous, elle m'avait appris non seulement à parler cette langue, mais aussi à la lire. C'était, en vérité, une excellente compagne de jeux. Au loin, à mi-chemin des grandes grilles, un cabriolet léger, découvert, attelé de trois chevaux à la russe, était arrêté sur un côté de l'allée ; le chef de la police du district s'y trouvait, la visière de sa casquette plate à bande rouge baissée sur les yeux¹¹⁶.

Sebald recompose le texte ainsi :

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

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

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

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

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

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

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

142

La convocation de la procédure historique de documentation par les sources, dont le cas de Conrad fournit un exemple¹¹⁸, ne contredit aucunement une falsification de ces mêmes sources. Par conséquent, l'insistance avec laquelle la démarche documentaire est évoquée tout au long de l'œuvre n'a pas pour fonction de rendre compte de façon transparente du processus d'écriture, mais bien de confronter une pratique poétique au modèle qui a recours de manière privilégiée aux documents : l'écriture historiographique. Afin de prendre toute la mesure de la rupture que marque le geste narratif de Sebald, il convient de circonscrire le champ de l'écriture de l'histoire sur un plan méthodologique.

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

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

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

L'historiographie (c'est-à-dire « histoire » et « écriture ») porte inscrit dans son nom propre le paradoxe – et quasi l'oxymoron – de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n'est pas pensable, de faire *comme si* elle les articulait¹¹⁹.

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

Dans le passé dont il se distingue, il [= le discours historiographique] opère un tri entre ce qui peut être « compris » et ce qui doit être *oublié* pour obtenir la représentation d'une intelligibilité présente. Mais ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non pertinent – déchet créé par la sélection du matériau, reste négligé par une explication – revient malgré tout sur les bords du discours ou dans ses failles : des « résistances », des « survivances » ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un « progrès » ou d'un système d'interprétation¹²⁰.

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

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

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

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

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

Nous tous, même ceux qui pensent avoir pris en considération les détails les plus infimes, nous ne faisons qu'utiliser des éléments de décor que d'autres avant nous ont déjà plus d'une fois disposés ici ou là sur la scène. Nous essayons de rendre la réalité mais plus nous nous y efforçons, plus s'impose à nous ce qui de tous temps a meublé le théâtre de l'histoire [...]. Faire de l'histoire, telle était la thèse de Hilary, ce n'était que s'intéresser à des images préétablies, ancrées à l'intérieur de nos têtes, sur lesquelles nous gardons le regard fixé tandis que la vérité se trouve ailleurs, quelque part à l'écart, en un lieu que personne n'a encore découvert¹²¹.

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

En choisissant de confronter un historien aux difficultés de la mémoire, Sebald peut introduire directement la question des limites du discours historique comme représentation adéquate du passé¹²². La connaissance historique est le fruit d'une sélection nécessaire. Ce qu'elle dit du passé ne relève pas de l'adéquation à l'événement dans sa totalité, mais de sa représentation par un discours savant. En surplomb par rapport aux événements, elle *construit* une vision par essence biaisée en comparaison de l'événement. Sebald rend compte de cette élaboration par une image que le narrateur formule alors qu'il rapporte sa visite à Waterloo. La bataille est représentée par une fresque circulaire au centre de laquelle est placé le visiteur :

C'est donc cela, se dit-on en marchant lentement en rond, l'art de la représentation de l'histoire. Il repose sur une perspective faussée. Nous, les survivants, nous voyons les choses de haut, toutes en même temps, et cependant, nous ne savons pas comment c'était¹²³.

L'histoire est un artefact qui fausse les perspectives, non pas en adoptant un point de vue partial interne aux événements, ce qui impliquerait qu'elle se situe sur un plan immanent, mais en s'élevant, de manière littéralement métaphysique, au-dessus d'eux. La vue synoptique ainsi élaborée ne saurait rendre compte de ce qui s'est véritablement produit. L'erreur consiste dès lors à ne plus discerner histoire et passé, à réduire ce dernier à sa représentation. La confusion se produit d'autant plus aisément que la scientificité du discours historique implique une cohérence d'essence monologique¹²⁴. Si Sebald insiste sur son travail de documentation, il ne procède cependant pas à la manière de l'historien, mais reste littéralement rivé au sol : « Quand je fais des recherches pour mes livres, je ne suis pas les méthodes universitaires. Je suis bien plutôt un instinct vague, il n'est plus possible de suivre le trajet de la recherche parce qu'il ressemble un peu à celui d'un chien qui suit une trace dans un champ. C'est en

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

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

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

fait une forme de recherche primitive, la truffe rivée au sol¹²⁵. » Impossible dès lors de s'élever au-dessus des réalités et de proposer une vue d'ensemble aussi cohérente que le discours historique.

Par sa poétique, Sebald développe un discours d'une autre nature, dont le lieu est traversé par une plurivocité. Si le narrateur fait état des difficultés rencontrées au cours de la documentation, c'est en vue de souligner que le matériau lui-même n'est pas de l'ordre d'un donné immédiat. Le principe du bricolage consiste à laisser voir les coutures entre les différents éléments réunis dans le patchwork de l'écriture, sans pour autant menacer la cohésion de l'ensemble ainsi obtenu. Non seulement le « déchet » a sa place, mais c'est précisément lui qui constitue le matériau de travail du « poète », entendu ici dans la force de son étymologie grecque. Cette écriture du rebut est écriture de la minorité, mise en branle par la rencontre d'un autre qui modifie en profondeur le sujet. L'allologie de l'écriture sebalienne s'inscrit en faux contre le monologisme du discours historique. Tandis que l'historien élimine par sélection tout en manifestant un « souci quasi obsédant de combler les lacunes¹²⁶ », l'écriture allologique du bricolage sous sa forme sebalienne désigne le rebut de l'histoire et en montre les béances. Pour atteindre ce but, elle se réclame d'un geste documentaire qu'elle falsifie dans le même temps en se jouant des indications bibliographiques. Aussi pratique-t-elle la citation en indiquant des références inexacts. Elle attribue également des textes réels à des auteurs fictifs, ou fait appel à des témoignages oraux prononcés par des personnages fictifs¹²⁷. Le dessein que cette écriture s'assigne n'est donc pas de faire œuvre d'histoire, mais bien de rendre le passé présent. En effet, rendre le passé à la vie constitue un enjeu non scientifique, partant situé hors du champ de compétence circonscrit par la recherche historique. Sebald écrit à ce sujet de façon limpide : « Il y a de nombreuses formes d'écriture, mais c'est

146

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

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

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

seulement dans la littérature que l'on a affaire, par-delà l'enregistrement des faits et au-delà de la science, à une tentative de restitution¹²⁸. »

En accordant exclusivement à l'écriture littéraire la faculté de restituer le passé, Sebald trace une frontière décisive entre histoire et littérature. L'écriture sebalddienne se situe délibérément du côté de la restitution. Qu'elle ne fasse pas œuvre d'histoire est manifeste, dès lors que les modalités de subversion du discours scientifique historique par la falsification de ses procédures ont été perçues. Mais par-delà cette distinction conceptuelle, cette remarque établit le lien logique que ces deux types d'écritures peuvent cultiver. Sebald souligne en employant la tournure « par-delà » que la portée de la littérature excède sur ce point celle de l'histoire, tout en indiquant que la restitution a recours à la source historique comme à un point de départ. Ce dernier aspect permet de comprendre les raisons qui ont conduit cet auteur à exhiber de manière si insistante sa démarche documentaire dans ses écrits mêmes, ainsi que de leur assigner une visée de nature éthique¹²⁹. Dans la perspective sebalddienne, histoire et littérature constituent deux formes d'écriture strictement distinctes qui entretiennent une relation asymétrique, dans la mesure où la littérature peut prendre appui sur l'histoire pour procéder à une restitution du passé. À cet effet, le discours historique, aux côtés des voix des personnages contemporains ou passés, et des propos formulés par d'autres écrivains, est mis en scène afin de laisser s'exprimer une pluralité dans un même espace. Pourtant, ces diverses origines du discours ne conduisent aucunement à un éclatement désordonné des perspectives. Le principe allologique inscrit dans la parole un mouvement qui lui imprime un sens.

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

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

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 STEINAECCKER, 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, Asthesis, 1997.

Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues

- Europe*, n° 1009, mai 2013.
- Face à Sebald*, Paris, Inculte, 2011.
- ANDERSON, Mark (dir.), *The Germanic Review*, n° 3, 2004.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (dir.), *W.G. Sebald, Text + Kritik*, n° 158, 2003.
- ATZE, Marcel et Franz LOQUAI (dir.), *Sebald. Lektüren.*, Eggingen, Isele, 2005.
- BÜLOW, Ulrich von, Heike GFREEREIS et Ellen STRITTMATTER (dir.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a.Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2008.
- CATLING, Jo et Richard HIBBITT (dir.), *Saturn's moons: W.G. Sebald, A Handbook*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publ., 2011.
- DENHAM, Scott et Mark McCULLOH (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006.
- ELSAGHE, Yahya, Luca LIECHTI et Oliver LUBRICH (dir.), *W.G. Sebald*, Darmstadt, WBG, 2012.

- FISCHER, Gerhard (dir.), *W.G. Sebald, Schreiben ex patria - Expatriate writing*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- FUCHS, Anne et J.J. LONG (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007.
- GÖRNER, Rüdiger (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, München, Iudicium Verlag, 2005.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene et Mireille TABAH (dir.), *W.G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Münster, LIT, 2008.
- KÖPF, Gerhard (dir.), *Mitteilungen über Max. Marginalien zu W.G. Sebald*, Oberhausen, Laufen, 1998.
- KRÜGER, Michael (dir.), *W.G. Sebald zum Gedächtnis, Akzente*, n° 1, 2003.
- LONG, J.-J. et Anne WHITEHEAD (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- LOQUAI, Franz (dir.), *Far from Home: W.G. Sebald*, Bamberg, Otto-Friedrich Universität, 1995.
- (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.
- LÜTZELER, Paul Michael et Stephan K. SCHINDLER, *W.G. Sebald, Gegenwartsliteratur* 2006.
- MARTIN Sigurd et Ingo WINTERMEYER, *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung: Zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- NIEHAUS, Michael et Claudia ÖHLSCHLÄGER (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006.
- PATT, Lise (dir.) avec Christel DILLBOHNER, *Searching for Sebald: Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles, ICI Press, 2007.
- VOGEL-KLEIN, Ruth (dir.), *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts, Images, Recherches germaniques*, hors série n° 2, 2005.
- ZISSELSBERGER, Markus (dir.), *The Undiscover'd Country, W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, Rochester, Camden House, 2010.
- Articles critiques cités**
- AEBISCHER-SEBALD, Gertrud et Ruth VOGEL-KLEIN, « Ein Fleckerlteppich », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 211-220.
- ALBES, Claudia, « Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46, 2002, p. 279-305.
- ALIAGA-BUCHENAU, Ana-Isabel, « Presence and Absence of the Narrator in W.G. Sebald's *The Emigrants* », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 141-155.
- ATZE, Marcel, « Bibliotheca Sebaldiana. W.G. Sebald – ein Bibliophile Eine Spekulation » (p. 228-243) et « Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung „All'estero“ » (p. 151-175), dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.

- , « „Wie Adler berichtet.“ Das Werk H.G. Adlers als Gedächtnisspeicher für Literatur (Heimrad Bäcker, Robert Schindel, W.G. Sebald) », *Text+Kritik*, 2004, 163, p. 17-30.
- , « W.G. Sebald und H.G. Adler. Eine Begegnung in Texten », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 87-97.
- BAILLY, Jean-Christophe, « Les lignes brisées de l'explorateur Sebald », *Libération*, 8 novembre 2007.
- BALES, Richard, « The Loneliness of the Long-Distance Narrator: The Inscription of Travel in Proust and W.G. Sebald », dans J. Conroy (dir.), *Cross-Cultural Travel*, New York, Peter Lang, 2003, p. 507-512.
- BALES, Richard, « "L'édifice immense du souvenir". Mémoire et écriture chez Proust et Sebald », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 129-137.
- BECK, John, « Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 75-88.
- BELL, Anthea, « On Translating W.G. Sebald », dans R. Görner (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, op. cit., p. 11-18.
- CEUPPEN, Jan, « Realia. Konstellationen bei Benjamin, Barthes, Lacan – und Sebald », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, op. cit., p. 241-258.
- CHARBONNEAU, Patrick, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 193-210.
- COSGROVE, Mary, « Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work », dans A. Fuchs et J.J. Long (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007, p. 91-110.
- COVINDASSAMY, Mandana, « Trois anneaux de Saturne : Chateaubriand, Borges et Thomas Browne. Itération des références textuelles et production du sens », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 157-172.
- , « Plurilinguisme et multimédialité dans l'œuvre de W.G. Sebald », *Études Germaniques*, n° 62, janvier-mars 2007, p. 251-263.
- , « Du lien entre l'intime et le politique dans l'œuvre de W.G. Sebald » dans F. Baillet et A. Regnaud (dir.), *L'Intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard, 2011, p. 186-195 et dans *Le Texte étranger* : <http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/covindassamy.html>.
- , « Présences brutes de l'instantané. W.G. Sebald lecteur d'Alexander Kluge et Klaus Theweleit », *Genèses de Textes*, n° 5, « Images, reproduction, texte / Bild, Abbild, Text », dir. F. Lartillot et A. Pfabigan, 2012, p. 45-63.

- et Géraldine DJAMENT-TRAN, « Cartographier les *Anneaux de Saturne*, une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », dans V. Maleval, M. Picker et F. Gabaude, *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, 2012, p. 201-213.
- DARBY, David, « Landscape and Memory », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 265-277.
- DENNELER, Iris, « Am Anfang A. Spuren und Familienähnlichkeiten in W.G. Sebalds Werk », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 139-156.
- DUNKER, Axel, « „Phantomsschmerzen“: Metonymische Diskurse in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », dans S. Feuchert (dir.), *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2001, p. 299-316.
- ELSAGHE, Yahya, « W.G. Sebalds *Austerlitz* als Beitrag zum deutsch-jüdischen Kulturdialog », dans Jean-Marie Valentin (dir.), *Akten des XI. Kolloquiums Paris 2005 der Internationalen Vereinigung für Germanistik*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 241-246.
- FUCHS, Anne, « „Phantomspuren“: zu W.G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz* », *German Life and Letters*, n° 56, 2003, p. 281-298.
- FURST, Lilian R., « Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 219-229.
- GASSELEDER, Klaus, « Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. Ein Bericht », dans M. Atze et F. Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, Eggingen, Isele, 2005, p. 157-175.
- GARLOFF, Katja, « Moments of Symbolic Investiture in W.G. Sebald's *Austerlitz* », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 157-169.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene, « Melancholie als Widerstand. Laudatio anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an W.G. Sebald am 13. Dezember 2000 in Düsseldorf », *Akzente*, n° 48, avril 2001.
- HUTCHINSON, Ben, « Die Leichtigkeit der Schwermut », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, n° 50, 2006, p. 457-477.
- ISENSCHMID, Andreas, « Melencolia », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.
- KASTURA, Thomas, « Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere », *Arcadia*, 1996, p. 197-216.
- KLEBES, Martin, « Sebald's Pathographies », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 65-75.
- KRÜGER, Michael, « Der Heimatschriftsteller. W.G. Sebalds „Austerlitz“ », dans Deutsches Literaturarchiv Marbach, *Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*, Stuttgart, Deutsche Schillergesellschaft, 2006, p. 164-167.

- KUHN, Irène et Sibylle MULLER, « Traducteur-bricoleur. W.G. Sebald à Strasbourg : la question de la traduction », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 187-191.
- LENNON, Patrick, « An Intertextual Approach to W.G. Sebald and Laurence Sterne », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 91-104.
- LEONE, Massimo, « Literature, Travel and Vertigo », dans J. Conroy (dir.), *Cross-Cultural Travel*, New York, Peter Lang, 2003, p. 513-522.
- LÖFFLER, Sigrid, « Melancholie ist eine Form des Widerstands », *Text+Kritik*, n° 158, 2003, p. 103-111.
- LONG, Jonathan J., « Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006.
- NIEHAUS, Michael, « No Foothold. Institutions and Buildings in W.G. Sebald's Prose », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 315-333.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia, « Unschärfe. Schwindel. Gefühle. », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 11-23.
- , « Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau », dans Michael Niehaus et Claudia Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 189-204.
- PESNEL, Stéphane, « „Der Schauder der Heimatlosigkeit, der über das Feld des Exils weht” », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 65-86.
- PFEIFFER, Peter C., « Korrespondenz und Wahlverwandschaft: W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *GegenwartsLiteratur*, 2003, p. 226-244.
- PRAGER, Brad, « Sebald's Kafka », dans S. Denham et M. McCulloh, *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 105-125.
- REINICKE, Angela, « Authenticity, Truth and the Other in B. Wilkormirski's *Bruchstücke* and W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* », dans E. Caldicott et A. Fuchs (dir.), *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 85-97.
- ROVAGNATI, Gabriella, « Das unrettbare Venedig des W.G. Sebald », dans Marcel Atze et Franz Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, p. 143-156.
- RUTSCHKY, Michael, recension d'*Austerlitz*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 mars 2001.
- SHEPPARD, Richard, « Dexter – Sinister », *Journal of European Studies*, 2005, p. 419-463.
- SILL, Oliver, « Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden », *Poetica*, 1997, p. 596-623.

STEINMANN, Holger, « Zitatuinen unterm Hundstern », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 145-156.

TENNSTEDT, Antje dans « L'illusion d'une communication orale dans *Die Ausgewanderten* (1992) et *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald », *Cahiers d'études germaniques* n° 47, 2004, p. 33-43.

VOGEL-KLEIN, Ruth, « Détours de la mémoire. La représentation de la Shoah dans la nouvelle Max Aurach de W.G. Sebald », dans F. Rétif (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX^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 Sir Thomas Browne*, London/Toronto, Everyman's Library, 1928.
- , *The Garden of Cyrus* dans *The Prose of Sir Thomas Browne*, New York/London, Stuart Editions, 1968.
- , *Hydriotaphia ou Discours sur Les Urnes funéraires récemment découvertes dans le Norfolk* [1970], Paris, Édition du Promeneur, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, *Borges el memorioso*, Mexico, 1982.
- , avec la collaboration de Margarita Guerrero, *Libro de los seres imaginarios, Obras completas en colaboración II*, Buenos Aires, Emecé, 1983.
- , *Le Livre des êtres imaginaires*, trad. F. Rosset, G. Estrada, Y. Péneau, Paris, Gallimard, 1987.
- , *Œuvres complètes*, éd. J.P. Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, t. II, 1999.
- CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohême l'année 1787*, Paris, Édition Bossard, 1922.
- , *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, t. IV, Paris, Éditions de La Sirène, 1926.
- CELAN, Paul, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, t. III.
- , *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999.
- , *Le Méridien et autres proses*, trad. J. Launay, éd. bilingue, Paris, Le Seuil, 2002.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, le Livre de Poche, 1973, t. I.
- CONRAD, Joseph, *A Personal Record*, London, Edinburgh/New York, Thomas Nelson & sons, s.d.
- , *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. III.
- , *The Collected Letters of Joseph Conrad, vol 3 (1903-1907)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen. Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, t. XIII.
- , *Poésie et Vérité*, trad. P. du Colombier, Paris, Aubier, 1941.
- , *Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1986.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Sämtliche Werke kritische Ausgabe*, Bd. XXX, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1982.
- JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, Meiner, 1990.

- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, trad. C. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II.
- , *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1970.
- MANDOSIO, Jean-Marc, *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque nationale de France. Ses causes, ses conséquences*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 1999.
- MOSES, yr Arweinydd Mawr gan y parch, Wrecsam, Hughes A'I FAB, Cyhoeddwy, 1922.
- NABOKOV, Vladimir, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* [1967], London, Penguin books, 1987.
- WALSER, Robert, *Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.
- WIESE, Heidi, *Unter den Straßen von Paris. Geschichte und Geschichten von Pariser Métro-Stationen*, Bielefeld, Münster, Neues Literaturkontor, 1995.

INDEX DES NOMS PROPRES

- A** _____
- Adorno, Theodor 180
- Aebischer-Sebald, Gertrud 170, 171, 172, 276
- Albes, Claudia 57, 158, 165, 261
- Angier, Carole 12, 70, 71
- Aristote 116, 244, 261, 300, 302, 304
- Astaire, Fred 269
- Attar, Farid Uddin 228, 334
- Atze, Marcel 104, 105, 175, 176, 182, 286, 293, 339
- Aucouturier, Michel 115, 117
- Auerbach, Frank 71, 270
- Augé, Marc 267, 268, 271, 272
- Augustin 116, 250
- B** _____
- Bachmann, Ingeborg 79, 105, 179
- Bakhtine, Mikhaïl 17, 19, 91, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 293
- Barthes, Roland 66, 72, 150, 195, 297
- Bell, Anthea 224, 227
- Benjamin, Walter 186, 195, 206, 242, 245, 250, 251, 252, 256, 257, 258, 288, 289, 290, 295, 300, 301, 302, 303, 304
- Bernhard, Thomas 11, 85, 287, 311
- Beyle, Henri (Stendhal) 11, 12, 40, 51, 52, 58, 59, 150, 151, 152, 195, 284, 327
- Borges, Jorges Luis 97, 214, 219, 220, 222, 223, 228, 229
- Braun, Christina von 318
- Braun, Volker 105
- Brockhaus 129, 170, 217, 224
- Browne, Sir Thomas 35, 96, 98, 99, 100, 101, 107, 161, 164, 219, 220
- Browne, William 163
- Buchholz, Quint 22, 23
- Büchner, Georg 180, 181
- Burton, Robert 230, 305, 355
- C** _____
- Caillois, Roger 318, 322
- Calvino, Italo 311

- Casanova, Giacomo 63, 142, 276, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 353
- Casares, Bioy 222, 223
- Casement, Roger 62, 63, 137, 138, 259, 338
- Caton 130
- Celan, Paul 180, 181, 182
- Certeau, Michel de 143, 146
- César 77
- Charbonneau, Patrick 7, 8, 12, 227, 267, 283, 334, 357
- Chateaubriand, François-René de 200, 201, 202, 203, 204, 205
- Cicéron 130
- Compagnon, Antoine 80, 86, 87, 88, 104, 111, 112, 114
- Conant, Chloé 175
- Conrad, Joseph 137, 138, 139, 140, 141, 142, 217, 246, 259, 264, 277, 314, 322, 338, 352
- Courbet, Gustave 32, 34
- D** _____
- Deleuze, Gilles 17, 30, 117, 123, 206, 207, 208, 209, 210, 229, 237, 240, 241, 243, 257, 278, 279, 280, 281, 294
- Denham, Scott 48, 54, 82, 166, 245, 331, 357
- Didi-Huberman, Georges 250
- Döblin, Alfred 10, 17, 25, 303, 304, 306, 331, 332
- Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch 117
- Duden 281, 285, 341
- Duras, Marguerite 83
- E** _____
- Eggs, Ekkehard 262
- Elsaghe, Yahya 169, 212
- Enzensberger, Hans-Magnus 252
- F** _____
- FitzGerald, Edward 163, 178, 219, 221, 227, 228, 229, 254, 326, 334
- Foucault, Michel 59, 60, 61, 76, 112, 125, 127, 128, 164, 224, 252, 253, 297, 339, 356
- Freud, Sigmund 87, 206, 263, 267, 308, 309, 329, 330
- Fuchs, Anne 100, 123, 131, 145, 300, 356, 357, 359
- G** _____
- Garloff, Katja 269, 270
- Gasseleder, Klaus 104, 293
- Genette, Gérard 91
- Giotto di Bondone 235
- Goethe, Johann Wolfgang von 9, 10, 95, 271, 286, 300
- Görner, Rüdiger 224
- Goubard, Henri 279
- Graham, Cunninghame 138
- Graves, Robert 231
- Grillparzer, Franz 63
- Grimm 281
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von 49
- Guattari, Félix 17, 30, 123, 206, 207, 208, 209, 210, 237, 240, 241, 257, 278, 279, 280, 281, 294
- H** _____
- Hage, Volker 10, 14, 120, 146, 299, 358
- Hakim de Merv 223
- Hamburger, Michael 94, 163, 179, 227, 263, 264, 265, 270, 271, 273, 274, 289, 330, 331, 334
- Hebel, Johann Peter 11
- Helbig, Jörg 89, 109
- Herbeck, Ernst (Alexander) 27, 28, 29, 30, 36, 48, 49, 63, 73, 89, 152, 222, 278, 280, 332, 333

Hésiode 76
Hippocrate 304
Hoffmann, E.T.A. 329
Hofmannsthal, Hugo von 124, 290, 319,
358
Hölderlin, Friedrich 106, 179, 264, 330,
331, 333

I

Iser, Wolfgang 322

J

Jacobson, Dan 168, 179
Jaray, Tess 11
Jean, Paul 106, 107

K

Kafka, Franz 9, 11, 12, 17, 30, 40, 41, 73,
118, 131, 150, 151, 152, 153, 177, 209,
224, 230, 265, 269, 277, 278, 279, 280,
293, 294, 306, 315, 316, 332, 334, 284
Keller, Gottfried 11
Khayyâm, Omar 221, 227, 228, 229,
254, 334
Klibansky, Raymond 298, 301, 310, 311
Kluge, Alexander 10, 252
Kracauer, Siegfried 236
Kristeva, Julia 91, 106
Krüger, Michael 22, 23, 308

L

Lepénies, Wolf 304, 305, 308
Lévi-Strauss, Claude 19, 21, 25, 26, 27,
280
Littmann, Enno 229, 230
Llull, Ramon (Lulle, Raymond), 232
Long, J.J. 216, 300, 328, 339
Loquai, Franz 21, 104, 105, 109, 176,
286, 293
Louis II de Bavière 286
Louvel, Liliane 57

M

Maack, Ferdinand 124, 358
Magritte, René 59, 125, 126
Mandosio, Jean-Marc 132, 133, 134,
135, 136
Mann, Klaus 186
McCulloh, Mark R. 48, 54, 82, 166, 245,
310, 329, 331, 357
Méaux, Danièle 65
Meyer, Sven 11, 106, 313, 321
Milton, John 217
Moïse 38
Molière 305
Montaigne, Michel de 16, 221, 259

N

Nabokov, Vladimir 107, 108, 153, 196,
209, 236, 277, 332
Napoléon Ier 269
Napoléon III 269
Niehaus, Michael 195, 236, 271, 301,
303, 339
Nora, Pierre 268

O

Öhlschläger, Claudia 195, 197, 236, 253,
301, 303, 339

P

Panofsky, Erwin 301, 302, 310, 311
Patrocle 160, 198
Pauls, Alan 218, 225, 226
Peirce, Charles Sanders 62
Pepy, Samuel 152
Pérennec, Marie-Hélène 79, 80
Pfeiffer, Peter C. 290
Pisanello 52, 195
Platon 76, 77, 204
Prager, Brad 270
Pralle, Uwe 252, 275
Proust, Marcel 200, 280

R

Reinicke, Angela 123
 Rembrandt 57, 58, 220
 Resnais, Alain 131, 191, 194
 Richards, Ben 35, 189, 263, 308, 329
 Rosier, Laurence 76, 77, 80, 82, 83, 85
 Rousseau, Jean-Jacques 11, 82, 270
 Rovagnati, Gabriella 285, 286
 Russell, Bertrand 191, 192
 Ruysdael, Jacob van 57

S

Sarraute, Nathalie 83
 Saussure, Ferdinand de 71
 Saxl, Fritz 301, 302, 310, 311
 Schedel, Susanne 88, 89, 90, 105, 107,
 108, 109, 118, 119, 122, 146, 216
 Schiller, Friedrich von 235
 Schwitalla, Johannes 291
 Sciascia, Leonardo 150
 Sebald (saint) 238
 Sebald, W.G., *passim* 7, 9, 10, 12, 13, 18,
 21, 47, 48, 70, 75, 82, 86, 87, 105, 106,
 109, 122, 123, 146, 166, 171, 172, 176,
 187, 194, 195, 200, 204, 224, 227, 236,
 245, 250, 271, 275, 286, 297, 300, 301,
 307, 308, 310, 311, 329, 331, 337, 339,
 355, 357, 358
 Shakespeare, William 94, 105, 265
 Sholem, Gershom 250
 Sill, Oliver 107, 151
 Simon, Claude 51, 171, 172, 173
 Socrate 76
 Solar, Xul 232
 Sontag, Susan 301
 Starobinski, Jean 16
 Stendhal *Voir* Beyle, Henri

Sternheim, Carl 10, 331, 332
 Stifter, Adalbert 275, 332
 Swinburne, Algernon 219, 221, 228, 229,
 325, 326, 333

T

Tennstedt, Antje 122, 172
 Theweleit, Klaus 10, 14
 Tichborne, Chidiock 107
 Tripp, Jan Peter 11, 189, 192, 195, 204,
 205, 206, 230
 Tz'u-hsi 197, 326

V

Visconti, Luciano 286
 Vogel-Klein, Ruth 109, 170, 171, 187,
 194, 200, 227, 236, 250, 276, 339

W

Walser, Robert 11, 109, 127, 222, 236,
 277, 280
 Weiss, Peter 252
 Werfel, Franz 152
 Whitehead, Anne 216, 328
 Wiese, Heidi 268
 Wilde, Oscar 232
 Wittgenstein, Ludwig 19, 108, 110, 126,
 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192,
 193, 194
 Wohlleben, Doren 236, 317, 318, 319,
 322, 327
 Wyschogrod, Edith 123

Z

Ziolkowski, Theodore 109
 Zucchi, Matthias 281, 282, 284, 285,
 286, 287, 288, 292, 293

INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS

- Austerlitz* 7, 9, 10, 11, 15, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 42, 51, 52, 83, 84, 85, 89, 109, 110, 120, 122, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 143, 144, 145, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 208, 209, 212, 224, 233, 234, 241, 243, 244, 253, 254, 255, 256, 263, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 284, 287, 288, 308, 314, 315, 319, 320, 321, 323, 328, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 357
- Les Anneaux de Saturne* 7, 35, 50, 56, 328
- Les Émigrants* 7, 11, 32, 67, 71, 232
- Vertiges* 8, 9, 10, 12, 15, 27, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 48, 49, 51, 52, 62, 63, 73, 107, 109, 131, 150, 151, 153, 174, 175, 176, 178, 195, 211, 222, 225, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 255, 258, 266, 271, 283, 284, 287, 293, 312, 315, 316, 319, 322, 323, 328, 330, 333, 334, 341, 342, 344

TABLE DES TABLEAUX

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