

Mandana Covindassamy

W. G. Sebald

Cartographie d'une écriture
en déplacement

Chapitre 4 – 979-10-231-1368-6

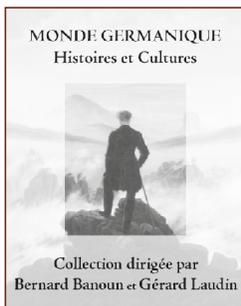




Ancienne élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm), agrégée d'allemand, Mandana Covindassamy est docteur en études germaniques de l'université Paris-Sorbonne. Après avoir exercé à l'université de Nantes, elle est actuellement maître de conférences à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Ses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

MONDE GERMANIQUE

Histoires et Cultures



Collection dirigée par

Bernard Banoun et Gérard Laudin

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

MONDE GERMANIQUE
Histoires et Cultures



Collection dirigée par
Bernard Banoun et Gérard Laudin

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

Mandana Covindassamy

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

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

Remerciements

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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014

© Sorbonne Université Presses, 2020

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

PDF COMPLET – 979-10-231-1363-1

TIRÉS À PART EN PDF :

Préambule – 979-10-231-1364-8

Chapitre 1 – 979-10-231-1365-5

Chapitre 2 – 979-10-231-1366-2

Chapitre 3 – 979-10-231-1367-9

Chapitre 4 – 979-10-231-1368-6

Chapitre 5 – 979-10-231-1369-3

Conclusion – 979-10-231-1370-9

Maquette et réalisation : Compo Méca (64990 Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique 3d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

NOTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FIGURES DU DÉPLACEMENT

*Un livre n'a pas d'objet ni de sujet,
il est fait de matières diversement formées,
de dates et de vitesses très différentes¹.*

GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI

Les images placées dans les récits sebaldiens ouvrent l'écriture à une dimension spatiale dont l'orientation n'est plus uniquement déterminée par l'axe discursif linéaire. Elles représentent le plus souvent un paysage ou un portrait. Mais quelques-unes d'entre elles proposent une vision synthétique de l'espace, sous la forme d'une carte ou d'un schéma. Outre l'image tirée d'un atlas, citons par exemple le schéma ferroviaire repris d'un cahier d'écolier dans « Paul Beyerer » (*E*, 76/91) le détail du réseau ferré de Londres reproduit dans *Austerlitz* (*A*, 160/191), les plans des forteresses dans ce même ouvrage (*A*, 23/22, 30/31, 33/36, 278-279/332-333) ou encore la carte d'Orfordness dans *Les Anneaux de Saturne* (*AS*, 277/277). Dans l'image ne se manifeste donc pas simplement ce qu'un homme a pu voir de ses propres yeux ; une vision plus large de l'espace et de sa représentation se dessine au travers des cartes. Selon la perspective cartographique adoptée, en fonction de la projection choisie, une vision du monde différente est esquissée. En outre, la cartographie soulève la question de l'orientation dans l'espace, qui porte le processus narratif sebaldien jusque dans ses manifestations linguistiques.

CONFIGURATIONS DU DÉPLACEMENT

Cartographie des déplacements

La prose narrative de Sebald relate un grand nombre de voyages et de déplacements. Toutefois, tous les lieux évoqués ne se situent pas au même niveau de l'étagement narratif qui la compose. À un premier degré, le narrateur raconte un récit. Dans la plupart des cas, le moment et le lieu de la narration ne sont pas précisés, à l'exception notable des *Anneaux de Saturne*, où la durée de la rédaction est indiquée par le récit-cadre. À l'intérieur du récit, le narrateur

¹ *Rhizome, introduction*, p. 9.

effectue des voyages, ce qui constitue un deuxième plan. Intervient alors un troisième plan, qui occupe une place considérable dans les textes, celui des évocations qui surgissent au fil du récit, au gré des rencontres et des associations libres qui traversent l'esprit du narrateur. Ces considérations conviennent le lecteur – comme le narrateur – à des voyages imaginaires jusque dans les plus lointaines contrées. Les destinations étant déterminées par les souvenirs du narrateur ou de ses interlocuteurs, leurs voyages ne se cantonnent pas à la période contemporaine ; ils remontent bien loin dans le temps. Le récit balaye ainsi aussi bien un large espace géographique qu'un vaste champ temporel. Sur ces deux plans, des distances considérables sont franchies instantanément grâce au principe d'association qui régit l'écriture, tout particulièrement dans les deux récits longs, *Les Anneaux de Saturne* et *Austerlitz*.

244

Dans des œuvres consacrées pour une large part à des personnes qui ont dû quitter leur pays (de leur propre gré dans le cas du narrateur, du docteur Henry Selwyn ou d'Ambros Adelwarth, ou pour fuir les persécutions nazies comme Jacques Austerlitz ou Max Aurach), on comprend aisément que le déplacement occupe une place centrale. Les changements de lieu provoqués par la migration ou l'exil créent des strates dans la mémoire, qui associe un lieu à une période révolue. La fonction du souvenir consiste alors à faire affleurer dans le présent de la conscience les sédiments du passé. Que ces derniers surgissent notamment lorsque le personnage est réellement en déplacement, dans le récit, ne saurait surprendre, dans la mesure où le changement de lieu éveille par association d'idées la mémoire des lieux fréquentés par le passé.

Mais par-delà ces notations biographiques, le goût que le narrateur témoigne pour la connaissance du passé ainsi que son érudition favorisent l'évocation des époques et des lieux les plus divers. Afin de mesurer l'ampleur de ces déplacements, il convient d'évaluer la résistance de ces récits à une représentation graphique. Les études littéraires recourent souvent à des schémas récapitulatifs qui proposent une vision synthétique de la chronologie du récit et de son ancrage spatial. L'importance de ces catégories dans la conception d'une œuvre est soulignée dès l'Antiquité par des théoriciens tels Aristote, qui formule dans *La Poétique* la notion d'unité dramaturgique. Face à des récits dont le « coefficient de déplacement », pour ainsi dire, est habituel, il est assez aisé de représenter les déplacements spatiaux sur une carte, et de faire figurer sur une table chronologique l'enchaînement du récit. Les anticipations et les retours en arrière constituent alors autant d'éléments isolés qui dérogent au cours du récit, et qu'il convient d'interpréter. À l'échelle des récits courts, l'entreprise peut être menée à bien sans grande difficulté. Mais les textes longs ne se laissent pas

appréhender si facilement sous cet angle. Le cas des *Anneaux de Saturne*² s'est révélé d'un intérêt singulier, en raison de la cohérence géographique apparente du récit. Le narrateur relate la boucle qu'il a faite dans le Suffolk un été, et, à l'exception des chapitres extérieurs qui encadrent le récit de manière tout à fait usuelle, les parties suivent l'ordre chronologique de ce voyage. Le deuxième chapitre relate la première journée de voyage et le début de la deuxième ; le troisième chapitre la deuxième journée, le quatrième chapitre la fin de la deuxième journée et le début de la troisième, le cinquième chapitre la nuit de la troisième à la quatrième journée, le sixième chapitre le quatrième jour, le septième chapitre la suite du quatrième jour, le huitième chapitre la fin du quatrième jour, ainsi que le cinquième et le sixième, le neuvième chapitre le sixième et le septième jour.

Tableau XI. Correspondance entre les chapitres des *Anneaux de Saturne* et les journées du voyage

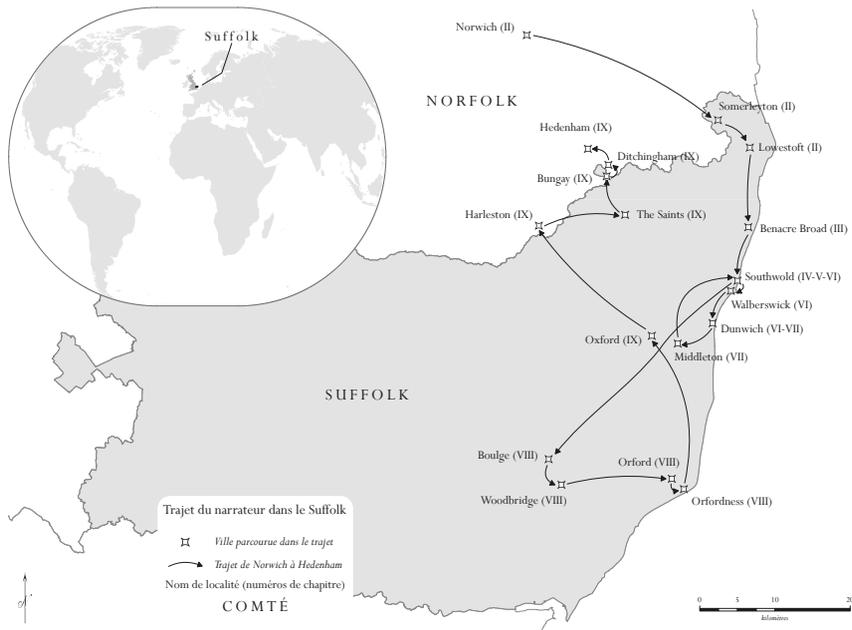
Chapitre	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Jour	I et 2	2	2 et 3	3	4	4	4, 5 et 6	6 et 7

Un nombre de pages et de chapitres très variable est donc accordé à chaque jour. Alors que la longueur du passage pourrait fournir une indication au sujet de la densité des événements vécus en quelques heures, ce sont souvent les développements par association subjective qui déterminent le temps que le récit leur accorde.

Le récit est suffisamment précis pour permettre une représentation cartographique du trajet effectué en août 1992 par le narrateur. Les localités traversées sont indiquées dans le Suffolk et sont suivies des numéros de chapitre, de sorte que l'on peut suivre la progression du livre parallèlement à celle du voyage. Aussi cette carte met-elle en évidence la cohérence du trajet proposé. Mais à la simple lecture le lecteur ne serait pourtant pas à même de se représenter de manière aussi claire le chemin parcouru. Afin d'aboutir à ce tracé cartographique, il a fallu relever des indications topographiques souvent mentionnées incidemment dans le texte. Alors que le livre annonce

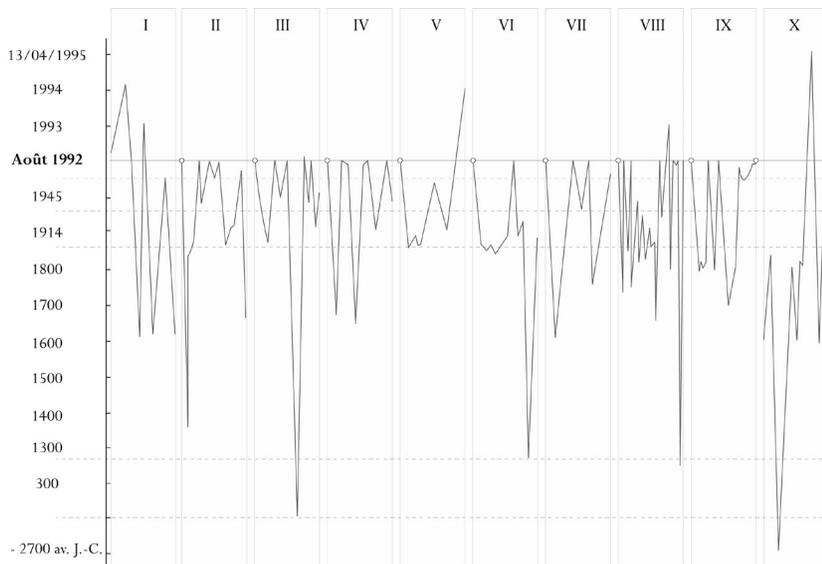
2 David Darby considère qu'il est impossible de représenter sur une carte le trajet effectué par le narrateur des *Anneaux de Saturne*, tandis que la comparaison qu'il mène avec Fontane (*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*) et Benjamin l'incite à penser que ces deux derniers présentent des modalités figurables du déplacement. Notre étude montre que les indications sont suffisantes afin de tracer sur une carte le trajet effectué, mais elles rejoignent les conclusions de David Darby selon lesquelles la linéarité du trajet cède le pas à des fragments d'histoires. Voir David Darby, « Landscape and Memory », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 265-277, réf. p. 269-272.

d'emblée qu'il repose sur un parcours bien réel, ce dernier n'est pas décrit plus concrètement que les évocations historiques et biographiques qui confèrent toute son épaisseur à cet ouvrage. En réalité, la linéarité du trajet figuré sur la carte est trompeuse, en dépit de sa justesse factuelle, parce qu'elle tend à faire accroire que le récit serait principalement consacré à la description du voyage. Ces plages, masquées par une mise à plat du récit principal, peuvent être rendues par des représentations graphiques qui témoignent alors de la complexité et de l'enchevêtrement des strates temporelles et des emplacements géographiques.



En fait, *Les Anneaux de Saturne* ne se déroule pas seulement en août 1992. Un relevé des indications temporelles qui figurent dans le récit permet d'établir de manière surprenante que ce texte évoque des événements qui se sont produits entre 2700 avant notre ère et le 13 avril 1995, date à laquelle le narrateur dit achever la rédaction du texte. Cette étendue est le reflet de l'érudition prodigieuse dont se nourrit le récit. Insensiblement, il nous mène d'une période à une autre, sans que la progression soit ordonnée selon un principe chronologique, à l'exception de certaines séquences historiques, comme la brève histoire de l'expansion progressive de la sériciculture au chapitre X, ou encore biographiques, comme dans le cas de la vie de Joseph Conrad au chapitre V. Le graphe suivant présente de manière linéaire, chapitre par chapitre, la succession des époques évoquées par le récit. La date

de référence, août 1992, est celle du voyage dans le Suffolk. Le schéma ne saurait prétendre donner une représentation exacte des séquences temporelles du récit, et ce pour plusieurs raisons. Il s'est tout d'abord révélé impossible de procéder à une distinction entre les évocations ponctuelles et les séquences continues, comme lorsque le narrateur évoque l'histoire de la Chine dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ou encore lorsqu'il clôt le récit sur une mise en parallèle de plusieurs 13 avril depuis 1598. La linéarité du graphe écrase donc la différence entre sauts temporels autour d'un thème et sauts temporels dus à un changement de sujet. Une deuxième restriction à apporter à ce schéma provient du manque de précision dans le placement des dates, en raison de l'ampleur des variations temporelles. Afin de faire figurer toute cette amplitude, il a fallu procéder à des coupes dans l'échelle, figurées par des pointillés. Enfin, lorsque des dates se suivaient de très près, il n'était pas possible de distinguer les points sur le graphe.



Ces restrictions considérées, la représentation graphique des variations temporelles dans *Les Anneaux de Saturne* permet néanmoins de prendre conscience de l'ampleur et de la fréquence des oscillations chronologiques qui caractérisent cette écriture. De manière générale, tous les chapitres s'ouvrent sur le temps du voyage dans le Suffolk et s'achèvent à une autre époque, à l'exception notable du chapitre IX, qui se clôt en août 1992 tandis que le chapitre suivant commence au XVII^e siècle, à l'époque de Thomas Browne, sur laquelle s'achevait le premier chapitre, ce qui renforce l'impression de symétrie déjà notée. Véritable machine à voyager dans le temps, ce texte fait

halte aux époques les plus variées sans hésiter à effectuer des sauts hardis. Toutefois, l'apport principal de cette représentation consiste à présenter de manière objective l'évolution temporelle du texte alors qu'à la lecture, les transitions ont lieu de telle sorte que le lecteur n'éprouve pas le sentiment d'être projeté d'une époque vers une autre.

Un essai de représentation cartographique des lieux évoqués par ce même ouvrage corrobore les conclusions tirées du graphe temporel (voir le cahier cartographique). Il a également fallu renoncer dans ce cas à la précision des indications de lieu. Une indication géographique est figurée par l'ensemble du pays dans lequel la localité est située, si bien qu'il n'est pas possible d'y lire la différence entre l'évocation d'une ville, d'une région ou d'un pays. En outre, ces généralisations sont faites sur la base des frontières actuelles, alors que certains de ces lieux sont nommés dans le récit à une époque où la délimitation des États était tout autre. L'exemple le plus frappant est naturellement celui des colonies africaines comme le Congo belge. L'ampleur de cette restriction à la pertinence du projet cartographique est toutefois minorée si l'on considère que cette carte correspond à l'époque où le narrateur rédige l'ouvrage, de sorte que les représentations contemporaines peuvent légitimement être citées afin de comprendre la portée de l'œuvre.

Le nombre d'occurrence d'un même lieu est tel qu'il a semblé préférable de produire une carte par chapitre. Le chapitre se révèle être une unité pertinente, non seulement en raison de sa valeur structurante dans l'économie du texte, mais également en vertu des effets de rupture et de suspens sur lesquels il s'achève. En les superposant, on voit prendre forme le planisphère propre aux *Anneaux de Saturne*. En revanche, alors que le graphe temporel permettait de présenter l'enchaînement des strates temporelles dans l'ordre du récit, il a fallu renoncer, pour préserver la lisibilité de la carte, à faire figurer l'ordre d'apparition des lieux par des flèches³.

Peu à peu, le territoire du récit s'élargit hors des frontières de l'Europe. Les cartes superposées dessinent un planisphère qui, s'il n'est pas complet, couvre une proportion étonnante de la surface terrestre. Certains pays sont évoqués avec insistance, ce dont témoigne la carte récapitulative. Il s'agit notamment de la Belgique et des Pays-Bas, dont le poids thématique est

3 Barbara Hui a proposé en 2009 une géolocalisation des *Anneaux de Saturne* à partir de Googlemap disponible sur internet (<http://barbarahui.net/litmap/>, dernière consultation le 10 décembre 2013). Pour une comparaison entre les deux propositions cartographiques, voir Mandana Covindassamy et Géraldine Djament-Tran, « Cartographier les *Anneaux de Saturne*, une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », dans V. Maleval, M. Picker et F. Gabaude, *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, 2012, p. 201-213.

flagrant. Comme dans le cas du graphe temporel, l'apport le plus important de cette représentation cartographique réside dans le contraste entre l'étendue du territoire parcouru par l'écriture et la perception donnée par la lecture. Certes, le lecteur est gagné par un sentiment de désorientation, notamment en raison de l'organisation complexe de l'ouvrage. Pourtant, il n'a jamais l'impression d'arpenter le monde ni de franchir de telles distances. Comment cette écriture parvient-elle alors à évoquer successivement autant d'époques et de territoires sans donner l'impression de les juxtaposer selon un principe de collage des éléments hétérogènes ? D'où provient la fluidité des transitions spatio-temporelles ? La réponse à cette question trouve sa source dans un examen des conceptions de l'espace et du temps qui sous-tendent la poétique sebalddienne.

À plusieurs reprises, Sebald dispose dans ses œuvres de longs développements sur le temps, sur sa nature et sur les conceptions que nous en avons. Certaines d'entre elles sont directement reprises à d'autres auteurs. Ainsi l'auteur se réfère-t-il explicitement dans *Les Anneaux de Saturne* à la nouvelle de Borges « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » ainsi qu'à certains propos de Thomas Browne sur cette même question (AS, 184-185/185-186). Sebald fait état d'une pluralité de points de vue qui remettent en cause une vision linéaire du temps, communément partagé de nos jours. Selon l'une des écoles philosophiques mentionnées, le passé du monde a été créé en même temps que ce dernier, si bien que ce qui nous apparaît comme des traces mnésiques du passé n'a en réalité jamais existé. Le présent est également considéré comme la simple lueur déclinante émise par un processus révolu. Le passé et l'avenir sont encore tenus pour des illusions de l'esprit. Dans tous ces cas, la réalité du monde et de sa dimension temporelle est remise en cause, en raison de l'absence de preuve tangible de l'existence de ce qui n'est plus, ou n'a pas encore eu lieu.

L'évanescence du temps aboutit à une déréalisation du présent autant qu'à une actualisation du passé. Au lieu de considérer, comme les spéculations philosophiques précédentes, que le présent a un degré de réalité différent du passé et de l'avenir, certains personnages sebalddiens mettent sur un même plan ce qui est révolu et ce qui est actuel. Sous la forme de ponts jetés au-dessus de l'abîme de la disparition, le retour des morts atteste cette idée. Le premier récit des *Émigrants*, « Dr Henry Selwyn », en fournit un parfait exemple, tant par sa composition que par son propos. La boucle du récit se clôt sur la manifestation d'un « revenant », Johannes Naegeli, dont le corps, conservé des décennies durant par un glacier, est rendu au monde contemporain. Cette présence bien concrète possède un degré de réalité différent du

souvenir, et incarne la possibilité d'un anachronisme⁴ du passé. Théorisée par Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps*, la notion remet en cause la prévalence de la concordance des temps, euchronie historique, au profit d'une conception stratifiée, selon un modèle géomorphique. En reprenant les analyses benjaminienes de l'histoire, Didi-Huberman relève la véritable révolution copernicienne opérée lorsque la théorie « [passe] du point de vue *du passé comme fait objectif* à celui du *passé comme fait de mémoire*, c'est-à-dire comme fait en mouvement, fait psychique aussi bien que matériel⁵ ». Envisager la mémoire comme une force dynamique, et non plus comme un réservoir où seraient déposés des objets voués à une permanence statique, conduit à la considérer sous l'angle d'un travail à produire⁶. Comparable à la tâche de l'archéologue, l'exploration du temps des souvenirs consiste à relever les traces concrètes, les rebuts d'une part, et à procéder à une archéologie psychique de l'autre. En d'autres termes, c'est dans le présent matériel et mental que résident les sédiments du passé. Sa présence se manifeste lorsque des fouilles planifiées sont entreprises, ou au hasard d'un regard égaré, comme le précise très clairement Walter Benjamin dans « Chronique berlinoise ». Dans ce texte rédigé en 1932 à Ibiza sous la forme de notes qui ne seront éditées par Gershom Sholem qu'en 1970, Benjamin travaille à une esquisse autobiographique qui verra le jour de son vivant sous une forme bien différente, celle des tableaux d'*Enfance berlinoise*. Au cours de cette étape

4 Voir aussi Ruth Vogel-Klein, « Rückkehr und Gegenzeitigkeit », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 99-115. Dans cet article, Ruth Vogel-Klein fait également appel à la notion d'anachronisme, qu'elle transpose en allemand par le terme « Gegenzeitigkeit ». Dans un horizon théorique différent de celui qui est tracé ici à partir de la pensée de Georges Didi-Huberman, elle démontre comment cette « contre-temporalité » (je traduis sans pouvoir rendre compte du jeu avec la notion de réciprocité, « Gegenseitigkeit ») lutte contre l'éradication du souvenir grâce au renversement de la chronologie linéaire (p. 100). Cette pratique, qui n'est en elle-même pas propre à l'écriture sebaldienne, mais est commune à un grand nombre d'écrivains et de genres littéraires, peut être généralisée en s'appuyant sur la théorisation de G. Didi-Huberman et en soulignant la filiation qui conduit de Walter Benjamin à Sebald dans un paradigme archéologique. C'est ce qui est esquissé ici.

5 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 103 et p. 103-104 pour les développements suivants.

6 Notons ici rapidement que l'opposition entre ces deux conceptions de la mémoire, tout comme celle des diverses conceptions du temps, remonte à la plus antique tradition philosophique. Augustin considère ainsi la mémoire comme une force dynamique, tandis que les Stoïciens se la représentent sous les traits d'un réservoir. Ces derniers ont une vision cyclique du temps (voir sur ce point Victor Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée de temps* [1953], Paris, Vrin, 1969), comme la pensée indienne. La singularité de l'appréhension des catégories spatio-temporelles dans l'œuvre de Sebald ne réside donc pas dans ses fondements théoriques, mais dans la réponse esthétique et littéraire qu'elle propose à des interrogations qui remettent en cause l'évidence contemporaine d'une linéarité du temps.

préparatoire, le propos est nettement plus autobiographique, et livre de larges pans des préoccupations qui ont agité l'auteur dans sa jeunesse. La mémoire y est présentée sous les traits d'un lieu où le passé se présente, et non comme l'instrument de son exploration. Afin de s'approcher de son passé, il faut creuser avant de parvenir à mettre au jour les cités ensevelies :

Ils ne doivent pas craindre de revenir toujours à un seul et même état de fait ; le pelleter comme de la terre, le retourner comme le Royaume terrestre. [...] Et il faut certes un plan pour entreprendre des fouilles avec succès. Mais le coup de bêche précautionneux, tâtonnant dans l'obscur royaume terrestre est tout aussi indispensable, et il se frustre de la meilleure part, celui qui consigne seulement l'inventaire de ses découvertes et non cette chance obscure attachée au lieu même de sa découverte. La vaine recherche y a sa part tout autant que la recherche chanceuse et le souvenir ne doit donc pas procéder par récit et encore bien moins par compte rendu mais tenter de manière épique et rhapsodique, au sens le plus strict, de porter toujours ailleurs ses coups de bêche, en prospectant, là où il est déjà passé, des couches de plus en plus profondes⁷.

Ce processus d'exhumation exige la récurrence du geste. Il est nécessaire de revenir au même endroit, et la linéarité qui convient à tant de projets intellectuels est ici mise en défaut. L'anachronisme trouve son expression en un point spatial qui condense des strates temporelles, dont l'étagement est bouleversé par les pressions géologiques exercées au fil du temps. L'équivalence entre espace et temps ne procède donc pas d'une affirmation théorique, mais bien du constat de leur concrétion. Ce point se reflète dans le fonctionnement en réseau de l'écriture sebalddienne grâce auquel la récursivité est mise en œuvre sans stricte répétition : la résurgence dans différents contextes déploie une stratification signifiante qui se condense en un lieu textuel. De la même manière, lorsqu'un point est à plusieurs reprises visité par la mémoire, la configuration de l'événement considéré est toujours renouvelée. La conjonction d'un plan d'ensemble et du hasard rend compte de la combinaison entre débris de structures et mouvements du maillage de cette prose. Le mode d'articulation textuel mis en évidence au chapitre précédent répond ainsi au modèle benjaminien du travail de la mémoire. Lecteur assidu de l'œuvre de Benjamin,

7 Walter Benjamin, « Chronique berlinoise », dans *Écrits autobiographiques*, trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 277-278 (« Berliner Chronik », dans *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, t. VI, 1985, p. 465-519, p. 486-487).

comme en témoigne la composition de sa bibliothèque, Sebald invente une prose qui transcrit littérairement un fonctionnement psychique⁸.

Conséquence de cette métabolisation littéraire, l'expression d'une vision spatiale de la mémoire se traduit thématiquement par des mises en scène de l'espace qu'occupe concrètement le temps. En témoignent notamment les nombreux passages de l'œuvre de Sebald qui ont partie liée avec l'archéologie. En effet, envisagé selon un modèle spatial, le temps (et non le passé), ne peut plus être *révolu*, et ses strates coexistent sous la surface du monde. Dans un des derniers entretiens qu'il a accordé à la presse, Sebald est questionné sur le rôle du modèle archéologique dans son œuvre. Il retrace alors une histoire subjective de cette notion dans la littérature allemande de l'après-guerre et nomme en particulier Peter Weiss, Hans-Magnus Enzensberger et Alexander Kluge. Ces trois auteurs ont en commun une approche du passé qui met au jour « avec un petit seau et une pelle »⁹ des objets enfouis dans la mémoire.

252

Les cimetières, si souvent évoqués dans les récits, condensent remarquablement présent et passé en un lieu, dans la mesure où les tombes donnent une place à des existences disparues. L'insistance thématique se manifeste dans la lettre de certaines descriptions. À la fin de « Max Aurach », le narrateur se rend dans le cimetière juif de Kissingen, où il passe un long moment devant la tombe de la famille maternelle du peintre. L'expression allemande employée pour désigner cette durée, « eine geraume Zeit », juxtapose par sa sonorité le temps, « Zeit », et l'espace, « Raum », de manière plus nette que la tournure plus courante « eine geraumige Zeit » (*E*, 337/263). Cette expression reflète également la qualité particulière des cimetières, lieux où une dimension de notre temps subjectif qui nous est par essence inconnue, la mort, a sa place.

Dans une conférence donnée en 1967, Michel Foucault a élaboré une typologie des espaces dans laquelle il procède à une distinction entre les espaces réels de la société, les utopies, qui n'ont pas de lieu réel et se définissent comme des emplacements déterminés par un rapport d'analogie avec la société dont elles sont issues, et les hétérotopies. Ces dernières obéissent à six principes : leurs formes ne sont pas absolument universelles, mais produites

8 La parenté avec l'écriture proustienne est ici patente. Sebald souligne d'ailleurs abondamment l'essai que Walter Benjamin consacre à cet auteur dont il a été le traducteur et où la question des modalités de la mise en relation par la « mémoire involontaire » est traitée. Voir Walter Benjamin, « L'image proustienne », dans *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, t. II, p. 135-155, réf. p. 136 (« Zum Bilde Prousts », dans *Illuminationen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1961, p. 355-348, réf. p. 355).

9 Uwe Pralle, « Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen », *Süddeutsche Zeitung*, 22-23 décembre 2001, p. 16. L'image est déjà présente dans le texte de Walter Benjamin cité précédemment.

par des sociétés données (service militaire, cliniques psychiatriques, maisons de retraite) ; une même société peut faire fonctionner différemment selon les époques une hétérotopie constituée (cimetière) ; l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un lieu des espaces incompatibles (scène de théâtre, cinéma) ; l'hétérotopie est le plus souvent liée à un découpage dans le temps (musée, bibliothèque, foire) ; leur accès est commandé par un système de fermeture et d'ouverture ; elles ont une fonction d'illusion (maisons closes) ou de compensation (colonies). Parmi les exemples donnés figurent aussi bien des lieux réels que des institutions. Dans le cas du cimetière, Foucault montre comment son emplacement au cœur de la cité, à une époque où la sépulture en elle-même revêtait moins d'importance qu'aujourd'hui, en raison de la croyance à une vie dans l'au-delà, a cédé le pas à une relégation hors des limites de la commune, tandis que chacun avait dès lors « droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle¹⁰ ». Une telle évolution relève d'une peur croissante de la mort, assimilée à la maladie et exclue hors du champ de la vie quotidienne. Lieu des morts, le cimetière exprime leur présence parmi les vivants tant qu'il est situé dans la cité ; les récits de Sebald ne se rendent pas dans les nécropoles reléguées en marge des villes, puisqu'ils visent à démontrer l'incontournable présence des disparus. Toutefois, dans l'exemple cité précédemment, le narrateur éprouve les plus grandes difficultés à accéder au cimetière juif de Kissingen, fermé par une serrure dont la mairie ne peut lui fournir la clé. Cette clôture symbolique, transgressée par le narrateur qui escalade le muret, témoigne, sous couvert de protection, de l'exclusion des rares traces laissées par la communauté juive en dépit de son extermination.

Malgré les apparences, le cimetière ne préserve pas les morts du cours du temps. En ce lieu s'expriment les strates des époques, et sa durée, qui excède la vie de l'individu, n'est pas un gage d'éternité. Aux côtés des nombreux cimetières actuels visités par les personnages de Sebald, une nécropole surgit à la surface de la terre dans *Austerlitz*. Les travaux de démolition entrepris dans la gare de Broadstreet à Londres mettent au jour des centaines de squelettes. Sur ce cimetière s'est édifiée la ville, et sa réfection fait place à ces revenants (*A*, 159-161/190-192). La résurgence de la nécropole prend place dans une gare, symbole de la mobilité et du croisement des destinées. D'une part, le processus archéologique souligne la nature transitoire de ces lieux dédiés à la perpétuation du souvenir des morts et conforte ainsi la conscience du caractère

10 Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence donnée le 14 mars 1967, dans *Dits et écrits* [1994], D. Defert et F. Ewald (dir.) avec la coll. de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 2004, t. II, p. 1571-1581, cit. p. 1577. Voir également Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B./Berlin/Wien, Rombach, 2006, p. 133-137.

éphémère de toute construction humaine. Mais de l'autre, il témoigne de la permanence souterraine du passé qui, s'il n'est plus visible, n'en demeure pas moins le fondement de toutes les édifications ultérieures. De manière générale, cette insistance de l'œuvre de Sebald à montrer les squelettes et les tombes, à transcrire les noms lus sur les pierres tombales et à évoquer dissections ou urnes funéraires révèle la place qu'occupe le passé dans l'espace présent. En filigrane, l'inscription du nom et des lieux des morts renvoie implicitement à la radicalité de l'extermination entreprise par le nazisme : elle a détruit jusqu'aux restes des morts, jusqu'à leur emplacement dans la terre.

254

La perception anachronique culmine dans le discours qu'Austerlitz tient à Greenwich, où elle trouve une expression non plus thématique ou métaphorique, mais théorique. Le personnage principal y développe sa vision spatiale du temps (A, 121-125/144-148). Il considère que le temps n'existe pas, et imagine la contiguïté de tous les moments, si bien qu'il serait possible de se rendre d'un instant à un autre en poussant une porte. C'est ce qui se produit, dans une certaine mesure, lorsqu'il explore la gare de Liverpool Street en rénovation et entre dans l'ancienne « Ladies waiting room » qui sera démolie peu de temps après. En ce lieu, un souvenir enfoui remonte à la surface de sa conscience il voit un enfant, dont il ignore l'identité, muni d'un sac à dos, et se souvient de son arrivée en Angleterre (A, 165-169/194-200). Il entre ainsi dans une zone temporelle de sa vie dont il avait perdu toute trace. En vertu du principe d'anachronisme, des plages temporelles en viennent à entretenir un rapport de contiguïté où la dimension temporelle dans laquelle le personnage évolue se voit déterminée par la charge évocatrice et émotive du lieu où il se trouve.

La conception d'un passé revenant se manifeste, au-delà du champ thématique immédiat, dans les nombreux récits de rêves. L'un d'eux témoigne d'une conception homogène des catégories spatiales et temporelles. Alors qu'il a fait le récit de la vie d'Edward FitzGerald et de la connivence qu'il a éprouvée avec le poète persan Khayyâm par-delà les siècles, le narrateur des *Anneaux de Saturne* raconte un rêve qui lui vient la nuit suivante. Il se trouve en Irlande et est assis face à FitzGerald avec lequel il joue aux dominos. Au-delà du jardin de fleurs s'étend un parc qui va jusqu'au bout du monde, et d'où il voit dépasser les minarets du Khorassan (AS, 248-249/247). Le narrateur est donc avec FitzGerald dans la patrie d'origine de sa famille, en dépit du fait qu'ils ne sont pas contemporains. Les minarets qu'il voit au loin sont ceux de la région où Khayyâm a vécu, et le « jardin de fleurs » est une traduction littérale du titre *Golestan*, ce célèbre ouvrage d'une autre figure de la littérature persane, Saadi. Par ces déplacements successifs qui élargissent littéralement l'horizon, le territoire familier de trois écrivains qui n'ont pu réellement se rencontrer est représenté conjointement. Le colloque entre les vivants et les morts devient possible.

Dans le dernier ouvrage, *Austerlitz*, les traductions discursives de l'anachronisme aboutissent à une construction narrative temporelle qui reproduit cette imbrication des temporalités¹¹. Le récit s'organise, depuis le temps de l'écriture, selon l'ordre chronologique des rencontres entre le narrateur et Jacques Austerlitz, sur une trentaine d'années, de 1967 à 1997. Chaque rencontre ouvre l'accès à des plages temporelles variées, qui vont d'une échelle historique à une échelle biographique, en fonction des sujets abordés, sans que ces deux dimensions soient hermétiques l'une à l'autre. Lorsqu'il relate au narrateur en mars 1997 sa visite à Prague en 1995, Jacques Austerlitz remonte jusqu'aux temps de son enfance pragoise, de 1934 à 1938, et évoque, grâce aux souvenirs de Vera, les traces de la vie de ses parents avant sa naissance et après son exil. Les strates temporelles sont ainsi encastées au lieu d'être présentées selon un fil linéaire, qui présenterait une reconstruction inadéquate aux processus biographiques.

La vie du personnage principal est ainsi reconstituée à partir de fragments. Dans l'exposition permanente du *Museum der Literaturmoderne* de Marbach-sur-le-Neckar, la première page du manuscrit d'*Austerlitz* est présentée. À ses côtés figure un feuillet sur lequel l'auteur a noté la chronologie biographique de Jacques Austerlitz, depuis l'année de sa naissance jusqu'à la fin du livre. Certaines de ces dates ne sont jamais explicitement indiquées dans le texte, comme le moment de sa naissance. En revanche, il est toujours possible de les établir à partir des indications temporelles qui précisent le nombre d'années qui séparent un événement d'un autre, ou encore l'âge du personnage à un moment donné. Mais cette reconstruction se fait au prix d'un patient travail, tout comme celle de la structure spatiale des *Anneaux de Saturne*. À la représentation synthétique, préalable nécessaire à la rédaction, est venue se substituer une configuration temporelle relative des moments biographiques, plus proche de l'appréhension subjective du temps. Disposés les uns par rapport aux autres en vertu du lien qu'ils entretiennent dans la vie du personnage, ils entrent dans des relations de contiguïté que l'ordonnancement chronologique interdit. L'effacement presque complet de la mention des années qui ont marqué la vie de Jacques Austerlitz permet ainsi de susciter l'impression de suivre le cours des remémorations

11 D'une manière générale, dans les récits plus courts de *Vertiges* et *Les Émigrants*, le principe chronologique dans l'organisation du récit prévaut. La rencontre du narrateur avec le protagoniste est retracée depuis son origine, et à l'intérieur de ce schéma narratif prennent place des plages de réminiscence fondées sur des entretiens avec l'interlocuteur principal, avec d'autres personnages (comme Lucy Landau dans « Paul Bereyter », *Les Émigrants*) ou encore sur des documents. Ces moments consacrés à la remémoration ouvrent la temporalité de la narration à des époques antérieures.

du personnage en passant d'un temps à un autre comme d'une pièce à une autre, mais aussi de plonger le lecteur dans cette orientation temporelle subjective au lieu de la rapporter à une chronologie commune à tous.

256

Le primat accordé à la vision spatiale, alors que la question du passé est au cœur de l'écriture sebaldienne, est l'une des manifestations du « topographisme » dont Sebald fait état dans le discours qu'il a prononcé à Stuttgart le 17 novembre 2001 à l'occasion de l'inauguration de la maison de la littérature. Ce rapprochement entre le temps et l'espace est plus aisé depuis la rupture épistémologique que constitue la théorie de la relativité, qui introduit précisément une corrélation entre ces catégories. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de lire que Malachio, cet homme rencontré par le narrateur dans un bar, avec lequel il entreprend une traversée métaphysique de Venise, a étudié l'astrophysique à Cambridge (*V*, 60/70), tandis que Gerald FitzPatrick, l'ami de Jacques Austerlitz pendant ses études, est devenu astrophysicien. Une photographie prise par le télescope Hubble vient ainsi appuyer un commentaire du spécialiste, rapporté par Austerlitz, sur la naissance des étoiles (*A*, 140-141/167-168). Mais parallèlement à ces théories scientifiques, des penseurs ont considéré le temps sous des formes spatiales. C'est notamment le cas de Walter Benjamin, dont la présence discrète innerve les écrits de Sebald. Il fait état d'un projet qu'il a longtemps caressé : représenter sa vie sous la forme d'une carte. « Depuis longtemps, depuis des années en fait, j'imagine répartir sur une carte l'espace de la vie – bios – graphiquement. [...] sur le fond gris de telles cartes, on en verrait de toutes les couleurs [...] si on y reportait distinctement [tous les lieux fréquentés]¹². » Le projet benjaminien propose une double rupture par rapport à la tradition biographique chronologique. Il renonce au principe de succession qui semble pourtant régir la vie, en espérant établir une représentation *simultanée* des moments vécus. Mais en outre, il renonce au récit. Privilégier la carte à la lettre équivaut à choisir la seule expression adéquate à une représentation spatiale en raison du déploiement discursif du texte. Par essence, le langage produit un ordre, et la lecture recrée un fil temporel prescrit par le texte. La carte en revanche présente, dans un espace qui peut être appréhendé par un regard, une surface que l'œil parcourt selon un chemin qu'il choisit.

Le projet topographique a pris forme un après-midi à Paris, au café des Deux Magots à Saint-Germain-des-Prés :

Alors, tout d'un coup, avec une violence irrésistible, s'est imposée à moi l'idée d'un graphique qui schématiserait ma vie [...] semblable à une série d'arbres

12 Walter Benjamin, « Chronique berlinoise » (je traduis). (*Berliner Chronik*, *op. cit.*, p. 466-467).

généalogiques. Mais maintenant [...] je préférerais parler d'un labyrinthe. Ce n'est pas ce qui réside dans la chambre, en son centre énigmatique, moi ou le destin, qui doit m'importer ici, mais les nombreuses entrées qui y conduisent. Ces entrées je les appelle les relations originelles [...]. Mais comme la plupart de ces relations originelles [...] débouchent sur des relations avec des êtres nouveaux, des ramifications latérales partent au bout d'un certain temps de ces chemins [...]. De l'enchevêtrement du cours individuel de nos vies dépend aussi qu'en fin de compte des chemins de traverse soient frayés d'un de ces systèmes vers l'autre¹³.

Le projet cartographique a cédé la place à une représentation graphique qui n'est plus corrélée à l'espace géographique. À ce dernier est venu se substituer un espace configuré par les rencontres de la vie. Ce sont elles qui dessinent les contours du territoire biographique. D'après la description benjaminienne, ce schéma topographique s'apparente à un arbre généalogique *et* à un labyrinthe. Les deux images semblent pourtant s'exclure, dans la mesure où l'arbre propose un lignage continu, tandis que les segments d'un labyrinthe s'entrecroisent. Le détail de l'explication fait comprendre pourquoi Benjamin préfère rétrospectivement la seconde désignation : les entrées du schéma se situent de tous côtés, et non uniquement sur un bord, comme c'est le cas dans l'approche généalogique. Au lieu de s'inscrire depuis *une* origine, Benjamin fait figurer de manière contiguë *les* filiations qui ont tracé les lignes de sa vie. Certaines d'entre elles se recoupent, d'autres forment des circuits autonomes, tout comme dans les labyrinthes. La dernière phrase de la citation témoigne de la relation au temps propre à cette vision spatiale de la vie, dans la mesure où elle laisse ouverte la possibilité d'interférences entre systèmes. La vision dessinée n'est donc en aucun cas définitive. Elle présente un état qui peut subir des évolutions, sans que ces dernières remettent en cause la justesse de la représentation. Cette plasticité, combinée à la multitude d'entrées dans le réseau, révèle l'affinité profonde de ce modèle bio-graphique avec le rhizome défini par Deleuze et Guattari. Dans les deux cas, la configuration est susceptible d'évoluer, non seulement sans perdre son identité, mais au contraire au titre même de sa définition. Dès lors, la question de l'identité n'est pas celle du contenu du rhizome, mais celle de sa configuration, ce qu'exprime très clairement Benjamin lorsqu'il affirme que ce n'est pas ce qui hante le cœur du schéma – moi ou destin – qui le préoccupe, mais la pluralité des entrées qui conduisent à l'intérieur du labyrinthe. Le décentrement recèle une nouvelle définition de l'identité, non plus fondée sur une distinction, voire une opposition implicite avec les autres, mais bien plutôt

13 *Ibid.*, p. 284-285 (p. 491).

sur le territoire singulier tracé par une configuration des rencontres. Le sujet naît de cette constellation. Dès lors, il ne saurait lui préexister sous la forme d'un sujet ou d'un destin.

258

Le topographisme sebaldien s'inscrit dans la lignée de la « biocartographie » benjaminienne. Son écriture ne propose pas la conversion discursive d'une vision cartographique, comme l'indique la difficulté d'établir des cartes qui rendent compte des nombreux déplacements du texte, et l'impossibilité de restituer sur un même plan la complexité des strates temporelles et des sauts spatiaux. En revanche, elle est informée par une représentation topographique dont témoigne le cheminement qui mène d'un lieu à un autre, d'un sujet à un autre, d'une époque à une autre. C'est bien ce que souligne ce passage de *Vertiges* où le narrateur, parvenu par hasard dans l'auberge de Luciana Michelotti, écrit avec une facilité déconcertante : « [...] j'avais étalé tout autour de moi mes papiers et mes notes et traçais des lignes qui mettaient en relation des événements très éloignés appartenant selon moi à un même ordre d'idée. [...] Ligne après ligne, je remplissais les pages du bloc que j'avais apporté de la maison¹⁴. » La linéarité de l'écriture est contrebalancée par les croquis que l'écrivain dessine en traçant des connexions entre événements, à la manière de Walter Benjamin lorsqu'il représente sur un dessin les entrées des figures qui ont déterminé sa vie. La conjonction de ces deux procédures résume la sédimentation de ce topographisme dans l'écriture. Que ce soit par la création de frontières poreuses entre les personnages ou par la représentation iconographique qui rompt la linéarité temporelle du discours, l'écriture que propose Sebald réalise une mise en espace du temps qui culmine sur le plan argumentatif dans des digressions philosophiques. Or si ce point se traduit, au plan typographique, par la mise en espace de l'écriture au moyen des images, il est soutenu dans l'articulation du récit par une poétique du détour : le lecteur accompagne le narrateur tout au long des pérégrinations mentales qui le conduisent peu à peu vers les destinations les plus lointaines.

Tours et détours

L'absence de linéarité dans les développements sebaldiens confine à une *poétique du détour*. Détour et digression semblent de prime abord procéder du même mouvement. Au lieu de suivre le droit fil de la narration, le récit s'égare un temps avant de le reprendre. En vérité, les deux images proposent un

14 *Vertiges* (je traduis). « Ich [...] hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzugehören schienen. [...] Zeile um Zeile füllte ich die Bogen des linierten Schreibblocks [...] » (p. 107).

rapport au récit principal notoirement différent. Une digression est entendue comme un passage qui n'est pas indispensable à l'économie générale du texte. Elle ouvre une parenthèse dans le récit, et ce dernier reprend ensuite, selon toute apparence, là où il a été interrompu. Le détour, pour sa part, ne conduit pas le promeneur à son point de départ. Il allonge le trajet initialement prévu et reprend le chemin principal un peu plus loin. Entre le point où le détour a débuté et celui où il cesse, une partie du trajet a été effectuée, mais selon des modalités qui n'étaient pas prévues dans le plan de départ. Le trajet initial est donc affecté par le détour, dans la mesure où le parcours ne reprend pas comme si de rien n'était. Tandis que la digression s'apparente à une boucle spatiale, le détour prend la forme de méandres.

Au lieu de présenter un fil narratif principal autour duquel viendraient se greffer des éléments périphériques, à savoir les digressions, une écriture du détour est constituée *essentiellement* par les méandres qu'elle trace. Loin de proposer en première instance un trajet tendu, qui se verrait assoupli par des ornements, elle s'attache à tracer un chemin sinueux. À la manière de Montaigne, elle procède par « sauts et gambades ». Dès lors, elle ne procède pas à une hiérarchisation entre les niveaux du récit, mais accorde une importance égale à chaque pas. L'orientation d'une telle écriture n'est pas polarisée ; elle explore plusieurs directions.

Dans le cas de l'écriture sebaldivienne, le choix du détour est justifié au plan poétologique par la constance avec laquelle elle met en œuvre des moyens qui conduisent à miner l'établissement d'une hiérarchie. Dans la manière de mener le récit, elle a recours à des transitions qui témoignent parfaitement de l'absence de toute prééminence d'une partie du récit sur une autre. Comme l'ont montré les représentations graphiques des catégories spatio-temporelles dans *Les Anneaux de Saturne*, un chapitre entier renonce à faire progresser le récit du voyage entrepris par le narrateur dans le Suffolk, consacré qu'il est à la reconstruction et à la restitution des biographies de Joseph Conrad et Roger Casement sur lesquels il avait commencé à regarder une émission télévisée un soir dans sa chambre d'hôtel de Southwold. De tels détours ne correspondent donc pas même à un compte rendu des idées qui auraient traversé l'esprit du narrateur à l'époque ; ils mêlent des considérations nées pendant le trajet aux compléments d'information que des recherches minutieuses ont fournis par la suite. Le chapitre cinq s'ouvre sur le récit de la soirée pendant laquelle le narrateur s'est assoupi devant l'écran dans sa chambre d'hôtel, puis il retrace la vie de Conrad et de Casement, et se clôt sans revenir au temps du voyage. Le chapitre suivant commence par relater l'histoire d'un pont qui enjambe la rivière Blyth, dans la région que traverse le narrateur le lendemain du jour où l'émission a été diffusée. En ces points du récit, les considérations historiques

prennent le pas sur l'évocation du voyage, et seules quelques touches rappellent le circuit du narrateur dans le Suffolk (*AS*, 127/125, 165-166/165-166 et 185/186). Premier et second plans se révèlent être des catégories non pertinentes dans la description des différents discours.

Au lieu de se développer à la marge, considérations personnelles et historiques occupent une place dans le temps du récit lui-même. Alors qu'il atteint le rivage, le narrateur aperçoit des pêcheurs et se demande quels types de poisson ils parviennent à prendre. S'ensuivent des considérations sur la pêche en mer du Nord qui aboutissent à huit pages exclusivement consacrées au hareng, à son mode de vie, à sa pêche, et aux usages que l'homme a tâché d'en avoir. Mais le récit ne reprend pas exactement au point où le narrateur l'avait laissé, puisqu'il revient à sa promenade par la tournure suivante : « J'avais laissé loin derrière moi les pêcheurs sur la grève lorsque j'atteignis, au tout début de l'après-midi [...] Benacre Broad¹⁵. » Le long détour par les harengs, élaboré après la fin du voyage et fondé sur des ressources iconographiques et historiques, occupe le temps mis par le narrateur dans le récit du voyage pour se rendre de l'endroit où il voit les pêcheurs jusqu'à Benacre Broad, de sorte que ces deux aspects du texte se jouxtent et se prolongent au lieu de former des étagements strictement séparés. Le déplacement du narrateur se traduit dans l'écriture par une longue évocation ichtyologique.

260

À l'inverse, son immobilité est soulignée au chapitre IV. Fatigué par une longue marche, il s'assied sur un banc à Southwold, face à la mer (*AS*, 96/94), ce qui ne manque pas de lui rappeler les batailles navales qui s'y sont livrées et les représentations picturales, nécessairement fondées sur des reconstructions imaginaires, que les peintres en ont données. Après ce détour de trois pages, le narrateur rappelle qu'il était assis ce soir-là à Southwold, à contempler l'océan allemand (*AS*, 99/97), lorsqu'il eut soudain l'impression de sentir la marche du monde vers l'obscurité. Pendant deux pages, il poursuit par association d'idées et grâce à l'évocation d'un rêve ces impressions subjectives, avant de rappeler une fois encore qu'il se trouvait à Southwold ce soir-là, et qu'il lui était presque impossible alors de se figurer qu'un an auparavant, il était de l'autre côté de cette mer, à La Haye (*AS*, 100/99). La répétition incidente de cette indication de lieu et de temps souligne la durée de cet épisode, tout en insistant sur l'immobilité du narrateur alors qu'en pensée, il parcourt des époques et des pays d'une grande variété. Ce déplacement mental est tout aussi réel que le déplacement physique, et il est régi par plusieurs principes d'association. Dans le premier cas comme

15 *Les Anneaux de Saturne*, p. 78. « Ich hatte die Strandfischer längst hinter mir gelassen, als ich am frühen Nachmittag [...] Benacre Broad erreichte » (p. 77).

dans le troisième, le rapprochement est effectué selon le lieu ; dans le deuxième, les considérations métaphysiques sont suscitées par le spectacle de la nuit¹⁶.

Ancrés dans la réalité physique, les détours s'enracinent dans un terreau *métonymique* ou *métaphorique*¹⁷. Métonymique lorsque la terre est concrètement le support commun à l'expérience vécue et au souvenir, dans la mesure où le lien repose sur le déplacement temporel d'un même élément. Métaphorique lorsque l'image de l'obscurité est prise au plan dit « figuré », au sens d'un déclin conçu dans une visée téléologique. Les déplacements par lesquels l'écriture sebalddienne se transporte dans l'espace, dans le temps, dans un univers mental, reposent ainsi sur ces deux catégories principales.

Au sens étymologique, métonymie et métaphore relèvent autant du paradigme du déplacement, dans la mesure où le préfixe *meta-* renvoie dans les deux cas à la notion de transposition. Loin de prétendre rendre compte ici des nombreuses élaborations successives de ces notions¹⁸ et de juger de leur pertinence, il s'agit d'en restituer la source conceptuelle, née en réponse à un besoin théorique, et non pas d'évaluer les éventuelles métaphores ou métonymies vives présentes dans l'œuvre de Sebald, mais de juger de leur emploi comme ressort de l'articulation des récits.

Remontons aux sources théoriques de ces deux notions afin de comprendre leur répartition dans le champ notionnel. Lorsqu'Aristote définit la métaphore au chapitre 21 de la *Poétique* (§57b6), il évoque le *déplacement* (*epiphora*) d'un autre mot. Il ne s'agit donc pas de substituer un mot au terme « véritable », selon une conception de la langue qui assignerait à chaque terme une place

16 Claudia Albes, « Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu Sebalds *Die Ringe des Saturn* » (art. cit., p. 288) voit dans une telle variété un « bric-à-brac de fragments historiques et autobiographiques disparates » dont l'absence d'ordonnement spatio-temporel devrait être lue comme une allégorie d'une histoire universelle du déclin. Au contraire, l'argumentation déployée ici tend à montrer le lien radicalement concret qu'entretiennent les points du récit entre eux (p. 295).

17 Voir Axel Dunker, « "Phantomschmerzen.", Metonymische Diskurse in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », dans S. Feuchert (dir.), *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M./Bern, Peter Lang, 2001, p. 299-316, qui rattache la poétique de cet ouvrage à la métonymie, élevée, au-delà de sa valeur de trope, au rang de concept. Elle désigne alors un mode d'expression qui parvient à dire ce qui ne peut être dit en disant quelque chose qui est à proximité. Après avoir envisagé d'adopter cette approche dans un premier temps de l'élaboration théorique, nous avons préféré nous en tenir aux fondements rhétoriques des notions de métaphore et de métonymie, en privilégiant le concept d'« écriture en déplacement » afin de rendre compte de l'approche par contiguïté et d'y adjoindre la notion de mise en mouvement.

18 Parmi la bibliographie pléthorique, signalons l'échange entre Jan Kjaerstadt et Jon Fosse, « Metapher und Metonymie. Ein Briefwechsel », *Schreibheft* 48, 1996, p. 15-28, qui lisent deux poétiques derrière ces tropes.

définie, mais bien de les mettre en circulation. La notion d'emploi propre ou figuré est donc extérieure à la théorisation aristotélicienne, si l'on en croit les analyses d'Ekkehard Eggs¹⁹. Tandis que la métaphore repose sur un principe de similitude, la métonymie se fonde sur une relation de voisinage. La première définition qui en est donnée figure dans la *Rhétorique à Herennius*²⁰. Elle stipule que la métonymie (*denominatio*) est une figure qui prend son expression dans des objets voisins et contigus de manière que l'objet désigné ainsi plutôt que par son nom peut être compris. Il s'agit donc, dans cette acception, de la *transposition* d'un nom, et non de sa substitution. La différence fondamentale qui sépare les deux figures réside dans la relation spatiale qu'entretiennent les termes. Dans le cas de la métaphore, deux espaces hétérogènes sont convoqués. Dans celui de la métonymie en revanche, un espace homogène contient les deux termes. Pris dans une perspective générale, le déplacement désigne ainsi l'ensemble des procédés par lesquels une réalité est désignée au moyen d'une autre, que le lien repose sur une ressemblance ou sur une proximité. À l'intérieur de cette catégorie, on distingue les fondements sur lesquels reposent ces deux modes de déplacement : l'analogie dans le cas de la ressemblance (il s'agit alors d'un principe métaphorique) ou la contiguïté, selon un déplacement spatial, dans celui de la parenté concrète (qui régit le déplacement au sens restreint, principe métonymique).

Sebald fait un usage particulièrement important du déplacement, au-delà du rôle que la rhétorique lui attribue. Les déplacements pris au sens de tropes ne jouent pas simplement un rôle de figuration. Dans la mesure où la notion de structure s'est révélée caduque au profit du réseau, la manière dont les points du texte sont reliés entre eux ne relève plus strictement de la cohérence argumentative ou narrative, mais de l'aptitude à jeter des ponts entre des régions mentales que rien ne semble devoir rapprocher, sinon la subjectivité du narrateur. Au lieu de renoncer au lien et de procéder à une juxtaposition, Sebald renforce au contraire la cohérence du texte en soignant des transitions qui reposent sur ces deux modalités tropiques du déplacement. Ces figures revêtent ainsi au sens propre le rôle de *moyens de transport* dans cette prose narrative, et c'est à ce titre qu'elles sont convoquées ici plutôt qu'en vue d'un examen micrologique de leurs emplois.

19 Ekkehard Eggs, « Metapher », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. V, p. 1099-1183, et notamment p. 1103-1114 pour la théorie antique.

20 *Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. G. Achart, Paris, Les Belles Lettres, 1989, livre IV, 43, p. 182 : « La métonymie emprunte à des éléments proches ou voisins une expression qui permet de comprendre une chose qui n'est pas désignée par son propre nom ». Le même texte définit la métaphore de la manière suivante : « Il y a métaphore quand un mot sera transféré d'une chose à une autre parce que la similitude semblera autoriser ce transfert » (livre IV, 45, p. 187). Pour une définition historique complète de la métonymie, voir Ekkehard Eggs, « Metonymie », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, op. cit., t. V, p. 1196-1223.

La terminologie employée afin de définir les ressorts de la condensation et du déplacement est théorisée par Sigmund Freud dans *L'interprétation des rêves*. Il y voit les deux figures selon lesquelles le contenu latent du rêve s'exprime sous sa forme manifeste. La condensation permet de comprendre comment un rêve raconté très brièvement peut receler matière à une longue interprétation. La densité du rêve ne s'explique pas simplement par le fait que le sujet oublie un grand nombre des rêves produits au cours de la nuit, mais principalement par la densité propre à la formule du rêve. Aux côtés de ce principe, le déplacement²¹ rend compte de la différence entre la pondération des thèmes proposée par le contenu apparent du rêve et par son contenu latent. Il est en effet fréquent que le sujet principal du rêve, tel qu'il se présente à la mémoire au réveil, soit en fait annexe, et qu'un point mineur en présente les enjeux véritables²². La théorisation freudienne est bien connue de Sebald, qui possédait une partie des tomes de la *Studienausgabe* et s'est appuyé sur ses développements dans certains des essais critiques présentés dans *Die Beschreibung des Unglücks*. Dès lors, il n'est pas étonnant que les nombreux récits de rêve qui émaillent les œuvres narratives fournissent des cas exemplaires de condensation et de déplacement. Il ne saurait s'agir de soumettre ces rêves à une machine interprétative, et ce à plusieurs titres. En premier lieu, seul le sujet du rêve est à même de formuler les associations pertinentes à son interprétation. En outre, les récits qui sont proposés dans les livres de Sebald ne prétendent jamais être « réels » ou « vécus » ; tout comme l'ensemble de cette production littéraire, ils relèvent d'une *mise* en scène esthétique. Aussi la lecture d'un rêve rapporté dans *Les Anneaux de Saturne* n'est-elle légitime que dans la mesure où elle relie les détails qu'il évoque à d'autres points du *texte*, et non d'un inconscient du narrateur, ou pire encore, de l'auteur²³. En revanche, la mise en évidence d'une condensation du récit, sous les traits du rêve, ouvre la voie à une compréhension plus fine de ce travail d'écriture.

21 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung, Studienausgabe*, éd. A. Mitscherlich, A. Richards et J. Strachey, Frankfurt a.M., Fischer, 1972, t. II, chap. VIA, p. 282-304, et chap. VI B, p. 305-308.

22 Notons ici qu'il s'agit bien, comme dans le cas de la métaphore et de la métonymie prises dans leur acception antique, non pas d'une substitution, mais d'une transposition. La question n'est donc pas de déchiffrer le rêve afin de remonter à sa source « véritable », mais de comprendre la présentation qui est donnée du contenu latent sous sa forme manifeste. En effet, les connexions que le rêve établit forment une nouvelle configuration, et non la simple transfiguration d'une vérité stable. Il serait par conséquent erroné de considérer la seconde comme une falsification de la première.

23 Notons ici que le narrateur n'est pas le seul à rêver. Max Aurach (*Les Émigrants IV*), Michael Hamburger, son épouse (*Les Anneaux de Saturne*), Jacques Austerlitz (*Austerlitz*), parmi tant d'autres, sont visités par des rêves.

Dans le chapitre VII, des mois après s'être perdu dans la lande de Dunwich, le narrateur rêve qu'il se retrouve à ce même endroit (*AS*, 205-208/205-208). Il parvient sur une hauteur d'où il aperçoit le plan d'ensemble de ce jardin-labyrinthe, et est convaincu que ses contours correspondent aux linéaments de son cerveau. L'ensemble des détails mentionnés au cours de la description renvoie à d'autres points du récit. Notons ainsi, selon l'ordre de la description, la référence à Somerleyton, propriété que le narrateur visite au cours du deuxième chapitre (*AS*, 45-56/44-55) ; l'évocation d'un petit pavillon chinois, écho au rappel de l'histoire de l'Empire du Milieu au début du chapitre VI (*AS*, 166-184/168-185) ; puis le labyrinthe, figure emblématique de la désorientation. Au tiers de la description, une phrase poétique qui décrit la nuit est citée en anglais, sans que sa source soit indiquée. De manière surprenante, il s'agit de vers extraits de l'élégie « Pain et vin », de Friedrich Hölderlin²⁴. Pourquoi ne pas les citer en allemand ? Cette traduction n'est pas le fait de l'auteur ; elle a été produite par Michael Hamburger, ami du narrateur auquel ce dernier rend visite dans la suite du chapitre. Le point suivant de la description du rêve évoque l'effondrement de pans de terrain entiers engloutis par les flots. Cette notation décrit le sort véritable de la région de Dunwich, mais il s'agit également d'une réplique de la description de la région de Dunwich au chapitre VI, où des bâtiments ont été successivement emportés par la mer (*AS*, 186-190/187-191). Après cette évocation, le rêve se tourne vers la « villa belge », maison qui formait l'unique point de repère du narrateur perdu dans la lande (*AS*, 204/204). Au-delà de la reprise exacte d'un élément du paysage, cette expression – qui attribue au bâtiment une nationalité différente du lieu où elle se trouve, l'Angleterre – assume sous la forme d'une qualification ce qui n'était qu'une comparaison dont l'absurdité était alors relevée. Dans cette vision onirique, la tour panoramique de la villa se transforme en un phare dont le faisceau est manié par un capitaine. En soulignant que le cône de lumière perce l'obscurité, le récit du rêve suggère d'associer cette percée « au cœur des ténèbres » à l'écrivain Joseph Conrad, marin dont la vie est retracée dans la première partie du cinquième chapitre. La simple perspective évoquée à la phrase suivante renvoie à un autre point

24 *Les Anneaux de Saturne*, p. 206. « Night, the astonishing, the stranger to all that is human, over the mountain-tops mournful and gleaming draws on » (p. 206). Voir Friedrich Hölderlin, « Pain et vin » : « la passionnée, la nuit, s'en vient / Pleine d'étoiles et de nous peu soucieuse sans doute, / L'Étonnante là-bas respandit, l'Étrangère parmi les hommes / Par-dessus les sommets monte resplendissante et triste. » (trad. J.-P. Lefebvre) [« Brot und Wein » : « die Schwärmerische, die Nacht, kommt, / Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns, Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdinglin unter den Menschen, / Über Gebirgeshöhn traurig und prächtig herauf », *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, éd. J.-P. Lefebvre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 474-475].

du texte : à la lecture du malaise que le narrateur éprouve alors qu'il se trouve en position de surplomb, le lecteur se souvient confusément de ce moment du chapitre III où, penché au bord d'une falaise, le narrateur assistait avec effroi à une scène de copulation (AS, 88-89/87-88). Puis il voit des choucas et des corneilles, ce qui, par le truchement de la traduction, est une allusion à Kafka, dont le nom signifie « choucas » en tchèque (l'écrivain a lui-même joué sur le sens de ce patronyme dans certains de ces textes²⁵), d'autant que la même phrase compare leur taille à celles d'insectes, les « Käfer » dont Gregor Samsa prend l'apparence²⁶. Or dès l'incipit des *Anneaux de Saturne*, le narrateur, rivé à son lit d'hôpital, se compare au personnage principal de *La Métamorphose* dont il mentionne le prénom (AS, 15/13). Ce passage montre de manière exemplaire combien ces références, qui pourraient pour certaines d'entre elles sembler extra- et intertextuelles, font allusion à d'autres lieux *du texte même* et accordent ainsi une densité géographique à la trame discursive. Puis les pêcheurs entrent en scène, eux qui, au chapitre III, ont servi de point de départ à l'histoire du hareng (AS, 70-71/67-68). Au bas de la falaise, gît une maison détruite. Elle annonce la visite que Michael Hamburger rend au Berlin détruit de l'immédiat après-guerre (AS, 211-215/211-216). Quant à la scène suivante, dans laquelle un vieillard tient dans ses bras sa fille morte, la citation en anglais qui la clôt en dévoile l'origine : *Le Roi Lear*, de Shakespeare. Or l'épouse de Michael Hamburger, Anne, relate quelques pages plus loin l'histoire de Mr. Squirrel (AS, 225/225-226). Enfin, la dernière image du rêve nous montre, sur une île, la centrale de Sizewell, comparée à un mausolée. Elle est reprise de manière pratiquement inversée au chapitre IX, lorsque le narrateur décrit l'image du terrain sur lequel avait été édifié le temple de Jérusalem, puisque c'est alors la coupole dorée qui lui évoque le réacteur (AS, 291/294), tandis que l'île n'est pas sans évoquer Orfordness, dont les constructions militaires sont comparées au chapitre VIII à des tumuli (AS, 281/281). Dans une strette, le thème de la destruction est récapitulé par des allusions à la destruction des harengs, à l'échelle temporelle de la dérive des continents et des temps préhistoriques.

25 Voir par exemple Franz Kafka, « Un vieux parchemin », dans *Œuvres complètes*, trad. C. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 488-490 (« Ein altes Blatt », dans *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1970, p. 129-131).

26 Franz Kafka, « La Métamorphose », dans *ibid.*, p. 192-244 (« Die Verwandlung », dans *Sämtliche Erzählungen*, *op. cit.*, p. 56-99).

Tableau XII. Présentation synthétique des allusions principales d'un rêve nodal dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 205-208 (p. 205-209)

Détail du rêve	Référence dans <i>AS</i> (p.)
Somerleyton	Somerleyton (45-54/45-53)
Pavillon chinois	Chine (167-184/168-185)
Labyrinthe	Perte de repère (204-205/204-205)
Citation masquée de Hölderlin en anglais	Michael Hamburger traducteur de Hölderlin (209-227/210-228)
Effondrement	Dunwich (185-190/186-191)
Villa belge	Comparaison de la villa avec Ostende (204/204)
Phare	Joseph Conrad <i>Au cœur des ténèbres</i> (127-149/127-149)
Malaise lié à une position de surplomb	Au-dessus de la falaise (88-89/87-88)
Choucas et corneilles	Kafka : allusion à <i>La Métamorphose</i> (15/13)
Pêcheurs	Pêcheurs et harengs (70-79/68-77)
Maison détruite	Ruines de Berlin (211-213/212-213)
Citation masquée du <i>Roi Lear</i>	Squirrel apprend une phrase du <i>Roi Lear</i> (224-225/225-226)
Centrale de Sizewell comme mausolée	Coupole du temple de Jérusalem comparée au réacteur de Sizewell (291/294) et île d'Orfordness (278-282/278-283)

266

Le rythme de ce passage est fortement paratactique et se démarque des phrases longues et sinueuses si fréquentes. Une telle rupture confère à ce récit une certaine autonomie stylistique par rapport aux pages qui le précèdent et le suivent. Il convient de noter qu'elle définit la plupart des récits de rêve, fréquents dans l'œuvre²⁷. Mais cette juxtaposition de notations procède également de la nature elliptique du rêve, qui condense en lui des points disséminés dans l'ensemble du livre. La force de ce récit réside dans sa capacité à mobiliser des souvenirs de lecture au moyen d'allusions métaphoriques ou métonymiques. Que ce soit par la traduction, par la représentation visuelle ou par des chaînes d'associations sémantiques, ce passage forme un point nodal du récit qui ne se contente pas de récapituler des passages, mais oppose à ce procédé statique un déplacement similaire à celui que le rêve opère. Il participe aussi d'un processus d'anticipation dans l'écriture, dans la mesure où certains points, encore mystérieux à ce stade du récit lors d'une première lecture, s'éclairent par la suite. Au moment où ils font leur apparition dans ce récit, ils dégagent une aura mystérieuse et préparent le terrain à une mention explicite ultérieure. Ce principe d'écriture vaut de manière plus large et décrit

²⁷ Voir par exemple *Vertiges*, p. 50-52 (p. 57-60) et p. 63-64 (p. 75-76), *Les Émigrants*, p. 144-150 (p. 179-186).

la façon dont l'écriture de Sebald étend le présent de la lecture au-delà de la page parcourue. En témoigne le traducteur français Patrick Charbonneau, lorsqu'il relate qu'en traduisant le texte au fil des pages, sans avoir procédé auparavant à une lecture très approfondie, il a à plusieurs reprises anticipé le déroulement du récit²⁸. Sans jamais recourir à une interprétation qui convoquerait l'inconscient d'un sujet, cette analyse du rêve a mis au jour une structure interne au texte qui rend possible un jeu de correspondances selon les catégories que Freud a théorisées afin de rendre compte de la manière dont l'inconscient s'élabore dans le rêve. Au plan du texte, Sebald réalise un travail comparable. Le détour sebaldien repose sur un principe de détournement, grâce au truchement du déplacement et de la condensation, de la métaphore et de la métonymie. Loin de proposer un itinéraire de substitution, il joue avec la substance du cheminement afin de construire sa pertinence poétique.

Avoir lieu

L'écriture sebaldienne possède une aptitude remarquable à faire émerger à la surface de l'actualité des épisodes du passé. Aussi ancrés dans le lieu qu'ils soient, ils sont néanmoins souvent largement tombés dans l'oubli. De proche en proche, la mémoire entraîne insensiblement d'un lieu à l'autre, et d'une époque à une autre. En suivant les méandres de ces associations, l'écriture ne cherche donc pas à établir la carte d'identité historique d'un lieu. Irréductible à une époque, ou même à une vision unitaire du passé, la densité du lieu a pour pendant la simultanéité des événements vécus par les hommes en un temps donné. Si cette écriture topographique soulève la question de l'équivalence entre temps et espace, ce n'est pas en vue d'assigner un passé à un lieu mémoriel circonscrit. Un tel geste relèverait d'une simplification et d'un écrasement considérables des perspectives contre lesquels lutte l'ensemble des procédés qui mettent à mal la hiérarchie du discours. Entre les temps et les espaces, l'écriture en déplacement offre la possibilité de se frayer un chemin et de se situer selon une configuration neuve.

Si le passé se perpétue dans le présent, alors le temps *a lieu*. Il n'est pas un lieu sur lequel se rendre, ou d'où l'on pourrait se détourner. Il occupe une portion d'espace, catégorie présente. L'expression « avoir lieu », singulièrement, s'emploie pour affirmer qu'un événement survient. La tournure allemande équivalente, « stattfinden », renvoie à la même image spatiale, et Sebald a recours à plusieurs reprises à la tournure de registre soutenu « statthaben », encore plus proche de l'expression française. Comme le souligne Marc Augé, la notion de lieu, en ce qu'elle fait implicitement référence à un événement, à

²⁸ Patrick Charbonneau, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », art. cit., p. 207.

un investissement singulier de la catégorie spatiale, s'oppose à celle d'espace, plus abstraite²⁹. En témoigne l'opposition d'usage entre ces termes relevée par l'auteur, où l'espace apparaît dans des locutions qui désignent une étendue, une distance ou une grandeur, tandis que des notions déterminées comme « avoir lieu », « lieu-dit » ou « haut lieu » se construisent à partir de l'autre pôle du couple lexical. En raison de cette inscription circonscrite, la conjonction spatio-temporelle qui se fait jour dans l'expression « avoir lieu » exprime par sa condensation à quel point tout lieu relève du lieu de mémoire. Dans le projet historiographique de Pierre Nora³⁰, édité à partir de 1984 et repris en Allemagne et en Italie, cette expression s'applique en un sens élargi qui comprend les symboles. Dans l'œuvre de Sebald en revanche, elle doit s'entendre au plan strictement spatial. C'est en un lieu concret que surgissent des pans du passé. La dimension spatiale irréductible du lieu sebaldien est doublée de son versant linguistique, le nom du lieu. Ce dernier le constitue autant que la portion de terre dont il est fait. De la même manière que le sol, il est formé de strates qui rendent un son non homogène en fonction de leur densité. Cette épaisseur du signifiant est manifeste dans le rôle joué par les toponymes dans la poésie sebaldienne des lieux.

Le lieu ne désigne ainsi pas simplement une localisation géographique. Le toponyme est chargé du poids de l'histoire, dans la mesure où le narrateur se souvient des épisodes qui se sont produits en un lieu donné. Mais si l'emplacement en lui-même est investi d'une dimension temporelle, son nom peut à son tour évoquer des pans de l'histoire, alors même que ces événements ne se sont pas produits en ce lieu. Ainsi en va-t-il des stations du métro parisien évoquées dans *Austerlitz*. Elles renvoient très fréquemment à l'épisode napoléonien de l'histoire de France, et ce choix entre manifestement en résonance avec le nom du protagoniste en le renvoyant à une origine mythique de son nom, en lieu et place de sa propre biographie.

Lors de la rédaction de ce livre, Sebald a consulté un ouvrage qui se trouve dans sa bibliothèque, *Unter den Straßen von Paris* de Heidi Wiese³¹. De nombreux passages en sont soulignés, selon un principe qui ne laisse pas de doute quant à son utilisation. En effet, Sebald relève presque exclusivement les chapitres

²⁹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 105.

³⁰ Voir Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* [1984, 1986, 1992], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, notamment dans le t. 1, la première page de la présentation (p. 15) et le passage d'« Entre Mémoire et Histoire » où l'auteur précise la triple acception, matérielle, symbolique et fonctionnelle de ces lieux (p. 37).

³¹ Heidi Wiese, *Unter den Straßen von Paris. Geschichte und Geschichten von Pariser Métro-Stationen*, Bielefeld, Münster, Neues Literaturkontor, 1995.

consacrés aux épisodes napoléoniens, à savoir la campagne d'Égypte, les traces des batailles de Napoléon I^{er} et de Napoléon III, et accorde une attention particulière aux listes de stations qui figurent en tête de ces chapitres. Un bon nombre d'entre elles n'est pas cité dans *Austerlitz*. Or sur la troisième de couverture, Sebald note :

Schema der Stadt
Schema der Gesch.³²

Cette remarque laisse à penser que Sebald a tout d'abord dressé une liste de ces toponymes avant de les sélectionner en fonction de la cohérence géographique de son récit, plan de la ville et du récit à l'appui. La localisation des stations intervient ainsi dans un second temps, ce qui vient corroborer l'hypothèse d'une attention primordiale accordée à la densité signifiante des toponymes dans l'œuvre.

Lieux de déplacement au propre comme au figuré, ces toponymes possèdent une puissance évocatrice dont Sebald tire le plus grand parti. Jacques Austerlitz se tourne vers les traces de son enfance alors qu'il se trouve dans une librairie où il entend une émission radiophonique sur les enfants sauvés de l'extermination par des « Kindertransport ». L'une des femmes qui relate son histoire mentionne le nom du bateau sur lequel elle a traversé la mer du Nord : le « Prague » (*A*, 170/204). En entendant ce nom, Austerlitz est convaincu d'avoir écouté le récit d'un pan de son enfance. Son impression se voit confirmée par la suite du récit. Pourtant, il n'a pas effectué le voyage sur ce navire. En réalité, ce nom l'a renvoyé à celui de la capitale tchèque, où il a grandi. Derrière le nom propre résonne le toponyme, et derrière ce dernier affleurent les souvenirs réprimés une vie durant. Ce jeu avec les harmoniques d'un nom culmine dans le titre même de ce récit, *Austerlitz*. À la première lecture, la référence à la bataille napoléonienne s'impose. Rapidement toutefois, le lecteur découvre que ce nom est celui du personnage principal. Peu à peu, des strates viennent augmenter la densité du nom, dans la mesure où il est aussi porté par Fred Astaire, par un témoin lors d'un procès en Italie et par un personnage du journal de Kafka. Un toponyme peut ainsi être tout aussi bien un nom de famille, si bien qu'un lien entre territoire et identité est affirmé, non pas selon un principe d'origine concrète directe, mais par une filiation du signifiant. En outre, comme le soulignent Katja Garloff et

32 « Schéma de la ville. Schéma de l'hist » (je traduis). Note manuscrite reproduite avec l'aimable autorisation de Madame Ute Sebald et de Monsieur Ulrich von Bülow, responsable des archives Sebald aux archives littéraires allemandes de Marbach-sur-le-Neckar. Qu'ils en soient ici vivement remerciés.

Brad Prager³³, la sonorité d'Austerlitz renvoie implicitement, en vertu de leur proximité sonore, à Auschwitz, métonymie employée afin de désigner la destruction des juifs d'Europe par le régime national-socialiste. Sans que le nom soit ouvertement prononcé, il hante l'ouvrage et singulièrement son titre.

Les résonances contenues dans les toponymes se révèlent pleinement dans les listes de lieux. En juxtaposant les noms les plus variés, réunis en vertu d'un rapprochement thématique, Sebald procède à des rapprochements sonores temporaires. Les allitérations redoublent la matérialité géographique que livrent ces noms, comme dans ce bref exemple tiré des *Anneaux de Saturne* : « [...] de Riga à Rotterdam, de Saint-Pétersbourg à Séville [...], de Copenhague, Leipzig, Zurich [...] jusqu'à Isny, Weingarten ou Wangen » (*AS*, 333/338). La proximité sonore fait contrepoids à l'éloignement géographique et imprime pour un temps une orientation à l'énumération étourdissante des villes les plus variées. Que ce principe de rapprochement ne soit pas constant contribue au sentiment de vertige, dans la mesure où le sens provisoire se dissout dans la suite de noms livrée sous une apparence aléatoire.

270

L'orientation provisoire manifeste dans les énumérations est un principe qui vaut également pour les suites de noms de personnages. Elles visent à donner consistance humaine à l'abstraction des nombres : en restituant les noms de famille qu'il découvre dans un cimetière juif, le narrateur fait un premier pas en direction d'un intérêt de type individuel qui aboutit à l'évocation plus précise de certaines tombes. Dans un exemple pris dans le dernier récit des *Émigrants*, la cadence des premiers noms les rapproche, tandis que les derniers sont liés par des assonances et des allitérations « Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt und Blumenthal [...] » (*E*, 261/335). Entre ces deux pôles, les associations sonores disparaissent. De la sorte, l'esthétisation est évitée, tandis que la matérialité sonore renvoie à la réalité de ces vies.

Le procédé ne se limite pas aux noms propres que sont les toponymes et les noms de famille. Les énumérations descriptives auxquelles Sebald procède régulièrement dans sa prose comme dans ses derniers essais, sont en effet le plus souvent organisées autour d'un double principe mélodique et rythmique, comme lorsqu'il énumère des espèces de poisson dans son essai consacré à Jean-Jacques Rousseau, « J'aurais voulu que ce lac eût été l'Océan » (*SJ*, 50/51). La description des poissons qu'il voit mentalement imite alors en allemand

33 Katja Garloff, « Moments of Symbolic Investiture in W.G. Sebald's *Austerlitz* » (p. 157-169, réf. p. 158) et Brad Prager, « Sebald's Kafka » (p. 105-125, réf. p. 109), dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, op. cit.

ce chatolement visuel au moyen des allitérations en [v], [r] ou en [h], de l'assonance en [o], tout en reposant sur une cadence qui mêle savamment la binarité des syntagmes au début de la liste à celle qui anime les termes composés de deux syllabes, et sait rompre la monotonie d'un ordonnancement par trop rigoureux en introduisant des termes trisyllabiques, et en mettant fin à la stricte succession de couples coordonnés par « et » au profit de juxtapositions, puis d'un enchaînement de coordinations. La variation rythmique restitue pleinement la richesse visuelle de l'image conçue. Le lien qui unit les variétés de poisson entre elles ne repose donc pas uniquement sur leur adéquation avec la représentation décrite, mais les termes s'enchaînent en vertu d'une logique signifiante qui se fonde sur leur qualité sonore. La matière de la langue vient ainsi édifier selon ses propres lois le lieu littéraire de l'image. La poétique des noms guide l'ordre selon lequel l'écriture trace les contours d'une image qui se voit alors dotée d'une consistance supérieure.

« Emplacer » des vies dans la mémoire du lecteur : ainsi pourrait-on définir une large part du projet poétique sebaldien. Cette question joue un rôle crucial en raison de la trajectoire des personnages. Le narrateur effectue de nombreux voyages, comme le montre le projet de promenade qui anime *Les Anneaux de Saturne*, mais aussi ses voyages en Italie et en Allemagne dans *Vertiges*, en Belgique ou en France dans *Austerlitz*, en Allemagne et aux États-Unis dans *Les Émigrants*. Mais au-delà des voyages, dont la durée est limitée, les personnages principaux sont touchés par la migration comme le dernier titre mentionné l'indique clairement. L'expression, qui évoque en allemand immédiatement le livre de Goethe, *Causeries d'émigrés allemands (Unterhaltungen deutsches Ausgewanderten)*, renvoie à des personnes qui ont été déplacées. Si le processus est achevé, ses répercussions se font encore sentir, et les quatre récits de ce livre se penchent sur les répliques de l'émigration. Dans l'étude qu'il consacre au rapport des personnages sebaldiens avec les institutions, Michael Niehaus en vient à attribuer au voyage une « qualité ontologique ». Les personnages sont en effet incapables de prendre place en un lieu donné pour y construire leur vie, en dépit des apparences dans bien des cas, ce qui explique le caractère le plus souvent désolé des logements décrits dans les œuvres³⁴. Dans le cas du docteur Henry Selwyn, le malaise

34 Michael Niehaus, « No Foothold. Institutions and Buildings in W.G. Sebald's Prose », dans *ibid.*, p. 315-333, réf. p. 318-319. Notons cependant une exception remarquable, la maison de Michael Hamburger dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 218-219 (p. 218-219), où le narrateur croit un instant avoir lui-même habité. Par ailleurs, cet article se poursuit en construisant une opposition entre lieux et non-lieux, fondée sur la théorie de l'ethnologue Marc Augé (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, op. cit.*). Les

trouve son origine dans les conditions de vie, à l'extrême fin du XIX^e siècle, de la communauté juive lituanienne, incitée à quitter ce pays. Après une vie en apparence parfaitement conforme à un modèle d'intégration, la blessure s'ouvre à nouveau et conduit le docteur au suicide. Paul Bereyter a exercé en France le métier de précepteur de 1935 à 1939, après avoir reçu la notification qui lui signifiait son interdiction d'enseigner en tant qu'instituteur, en raison des nouvelles lois raciales. Aux trois quarts « aryen », il est pourtant enrôlé dans la Wehrmacht peu après son retour en Allemagne en 1939. Alors que son amie, Lucy Landau, retrace ces étapes biographiques au narrateur, elle indique que le retour de Paul en Allemagne en 1939, puis après guerre à S. où il exerçait avant l'interdiction, étaient des aberrations (*E*, 70/83). Le retour au pays natal est le signe des errements intérieurs du personnage, qui aurait dû demeurer à l'étranger. L'incapacité de l'instituteur à quitter l'Allemagne le conduira une dernière fois sur ces lieux où il se suicidera en se couchant sur les rails, ce qui peut aussi être lu comme une mise en scène de cette impossibilité subjective. Le grand-oncle du narrateur émigre quant à lui pour échapper à la pauvreté. Après avoir sillonné le monde, il entre au service de la famille Solomon, dont il accompagne le fils, Cosmo, en voyage. La fin d'une certaine Europe, après la Première Guerre mondiale, aggrave l'état nerveux de ce dernier, qui meurt dans la clinique de Samaria, à Ithaca. Ambros Adelwarth reste au service de la famille, mais après la mort du père en 1947 et de la mère en 1950, il s'installe dans une maison qui lui a été léguée par le père. En 1952, il décide d'entrer à la clinique d'Ithaca où il finira ses jours, soumis régulièrement à des électrochocs. Il suit ainsi Cosmo Solomon.

Quant au dernier des émigrants, le peintre Max Aurach, il a dû quitter l'Allemagne enfant pour échapper à la déportation, alors que ses parents n'ont pas pu le suivre et ont été assassinés. Installé à Manchester, il lui est impossible de voyager, ce qu'il exprime ainsi : « Je n'ai plus ni la possibilité, ni la volonté, ni la permission de m'en aller³⁵. » Il franchit une fois les frontières anglaises afin de se rendre à Colmar, Bâle et au lac de Genève. Alors qu'il atteint le sommet du Grammont, dont il avait fait l'ascension enfant en compagnie de son père, il est pris d'un malaise grave. Contrairement à Paul Bereyter, Max Aurach ne peut pas

lieux, investis symboliquement et socialement, seraient délaissés dans l'œuvre de Sebald au profit des non-lieux, lieux de passage, de voyage, de transit, qui n'offrent pas en principe de possibilité d'échange avec autrui. On pourrait objecter à cet emploi de la notion définie par Marc Augé que dans les récits sebaldiens, c'est précisément dans des « non-lieux » qu'ont lieu des rencontres décisives. Ils se voient en outre chargés d'une dimension symbolique forte. Dès lors, il conviendrait d'évaluer l'hypothèse selon laquelle des « non-lieux » de la société pourraient devenir des lieux d'une histoire singulière.

35 *Les Émigrants*, p. 199. « Ich kann und will und darf nicht mehr fort » (p. 251).

revenir sur les lieux de son enfance. Quant à la biographie de Jacques Austerlitz, elle est assez similaire à celle du peintre. Parti plus tôt que Max Aurach, Jacques Austerlitz a alors entièrement cessé de parler tchèque. Dans ces deux cas, les migrations sauvent la vie des personnages. Elles constituent ainsi le contrepoint de la déportation qui conduisait à la mort. Mais l'une comme l'autre relèvent d'un déplacement, comme le dit clairement l'expression anglaise « *displaced persons* », utilisée à propos des déportés. Un même processus historique les chasse de leur lieu.

Dans les deux derniers cas, l'émigration est liée à un changement de langue. Tandis que Max Aurach n'a plus parlé allemand depuis son arrivée en Angleterre, il est pourtant capable de lire les carnets de sa mère. Jacques Austerlitz, arrivé plus tôt, a en revanche oublié sa langue maternelle, le tchèque, ainsi que le français qu'il avait appris dès son plus jeune âge. Lors de leurs premières rencontres, en Belgique, le narrateur s'entretient avec lui en français, et il ne soupçonne pas que cette langue pourrait ne pas être sa langue maternelle, alors que, lorsque leurs conversations se poursuivent en anglais, il sent une certaine hésitation dans cette langue de la part d'Austerlitz. L'impression du narrateur reflète en vérité le rapport profond qu'entretient l'historien vis-à-vis des deux langues, bien qu'il ignore à cette époque la réalité de sa biographie. Le français, au même titre que le tchèque, a baigné ses premières années, tandis que l'anglais est venu les remplacer à la suite de la rupture traumatique de l'émigration. Le lien qui unit thématiquement le changement de langue et le changement de lieu se condense métaphoriquement dans les figures du rébus et du mot croisé. Le passage central d'*Austerlitz* au cours duquel le personnage éponyme prend conscience, dans une librairie, d'avoir fait partie d'un « *Kindertransport* », a lieu alors que la libraire, Penelope Peacefull, fait un mot croisé. Une définition lui résiste. Au moment même où elle la soumet à Austerlitz, la solution lui apparaît (*A*, 170-172/204-205). Le mot manquant représente l'épisode de la vie d'Austerlitz dont il avait renié l'existence. En entendant l'émission radiophonique, la question jusqu'alors contournée est posée, et la réponse est donnée quasi immédiatement. Énigmes linguistique et psychique sont ainsi mises en équivalence sous l'angle structurel, et non plus simplement reliées biographiquement. En comblant le vide laissé par la dernière définition, Penelope parachève son patient tissage entre trame et chaîne du mot croisé. De même, la vie d'Austerlitz prend consistance lorsqu'il lève le voile qui masquait son enfance.

Alors que le mot croisé est un lieu de résolution, un rébus insoluble figure l'utopie d'un passé à jamais révolu. Michael Hamburger, qui a émigré avec sa famille en Angleterre à l'âge de neuf ans en 1933 afin d'échapper aux persécutions nazies, relate son voyage à Berlin dans l'immédiat après-

guerre. Il se rend devant l'immeuble, préservé des bombardements, où il avait vécu :

[...] je me souviens que la rampe d'escalier en fonte, les moulures aux murs, l'endroit où le landau était toujours rangé, et les noms pour la plupart inchangés des habitants sur les boîtes aux lettres en fer-blanc, me sont apparus comme les éléments d'un rébus que je n'aurais qu'à résoudre correctement pour que les événements inouïs qui s'étaient produits depuis notre émigration n'aient pas eu lieu. [...] Il suffirait simplement d'un instant de très grande concentration, de l'assemblage syllabe par syllabe du mot clé caché dans l'énigme, et tout serait de nouveau comme auparavant.³⁶.

274

Le rébus indéchiffrable serait une formule magique qui restituerait un passé intact, où tout et tous seraient à leur place. La grand-mère serait encore chez elle, et n'aurait pas dû « partir en voyage », selon l'expression employée sur la carte envoyée par la Croix-Rouge. Au lieu du déplacement forcé, le temps de l'enfance, immuable, aurait perduré. Les éléments du rébus combinent des objets et des noms dont la permanence n'a pratiquement pas été altérée. Dans cette quasi-identité réside la faille de la catastrophe, que les rêves de Michael Hamburger tentent de combler en réunissant dans une même pièce les amis anglais et la famille berlinoise, les vivants et les morts (*AS*, 215/215). Traducteur, il procède à une conversion des signes, sans toutefois parvenir à résoudre ce rébus qui ouvrirait l'accès à un *non-lieu*, véritable *utopie* comparable à celle que formule Austerlitz au terme de son discours sur le temps. Le récit lui-même, restitué en allemand, bascule parfois en anglais, de sorte que l'adéquation de façade entre la langue employée (l'allemand) et le lieu évoqué (Berlin) est brisée par l'irruption de la langue du pays d'émigration. Comme dans la vie de l'écrivain, une rupture a lieu. La manière dont ce déplacement est mis en scène dans l'écriture illustre les enjeux du travail que mène Sebald sur la langue allemande. Loin d'être une figure simplement thématique, le déplacement rend compte du lien qui unit poétiquement les versants linguistiques et biographiques du dépaysement et de l'exil.

³⁶ *Les Anneaux de Saturne* (je traduis). « [...] ich entsinne mich, daß das gußeiserne Treppengeländer, die Gipsgirlanden an den Wänden, der Platz, an dem immer der Kinderwagen gestanden hatte, und die größtenteils unveränderten Namen der Hausbewohner an den blechernen Briefkästen mir vorgekommen sind wie die Elemente eines Rebus, das ich nur richtig auflösen müßte, um die unerhörten, seit unserer Auswanderung geschehenen Ereignisse ungeschehen zu machen. [...] Es bedürfte bloß eines Augenblicks höchster Konzentration, der silbenweisen Zusammensetzung des in dem Rätsel verborgenen Schlüsselworts, und alles wäre wieder, wie es vordem gewesen war » (p. 212-213).

W.G. Sebald, un écrivain aux frontières de sa langue

Le travail que Sebald met en œuvre dans la langue allemande est si singulier que les critiques ont eu recours à une expression comme « Sebald sound³⁷ » pour le qualifier. Ils ont ainsi rendu compte de la singularité d'un rythme de la phrase, mais également de la combinaison étonnante d'expressions anciennes et de régionalismes dans un allemand qui rappelle celui d'Adalbert Stifter. Pour autant, la prose de Sebald ne saurait se réduire à la restitution d'un mode d'expression beau mais révolu. C'est précisément le rappel de ces tonalités à la charnière du xx^e et du xxi^e siècle qui provoque un effet de déplacement saisissant.

L'auteur s'en est expliqué dans des entretiens qu'il a accordés dans la presse. Alors que Uwe Pralle l'interroge sur les conséquences de son émigration sur son maniement de l'allemand, Sebald lui répond en remontant aux origines de son rapport au haut allemand :

Je n'ai pas grandi au centre de l'Allemagne, à Kassel ou à Hanovre, mais dans une région périphérique où l'on parlait un dialecte presque aussi fort que le suisse allemand. Ce qui veut dire que le haut allemand était pour moi d'emblée une langue étrangère qu'il m'a fallu acquérir à la fin de mon enfance. Je me considérais donc comme un Béotien lorsque j'entrai à l'université, comme quelqu'un qui ne sait pas exactement parler ou écrire allemand comme il faut. Et à peine avais-je commencé à l'apprendre véritablement que je me retrouvai en territoire francophone ou anglophone. C'est probablement pour cela que l'allemand que j'emploie quand j'écris semble presque être une langue artificielle, ce que de nombreux critiques ont relevé et ont tenté de saisir par des expressions assez singulières, comme « facture ancienne³⁸ ».

L'émigration a joué un rôle certain, mais Sebald a toujours manié le « hochdeutsch » comme une langue étrangère, en quelque sorte, ce qui suppose une plus grande conscience des phénomènes linguistiques. La littérature, qui procède de l'élaboration esthétique de la langue, se départit de l'emploi courant, non réfléchi, et cette mise à distance de l'usage est, dans le cas de Sebald, donnée par la chronologie selon laquelle il a appris différents idiomes. Le haut allemand n'est pas venu se substituer au dialecte qui est sa véritable langue maternelle,

37 L'expression apparaît dans la recension d'*Austerlitz* par Michael Rutschky parue le 30 mars 2001 dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

38 Uwe Pralle, « Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen », art. cit. (je traduis).

d'une part parce qu'il a été très rapidement conduit à pratiquer parallèlement des langues étrangères, et de l'autre parce qu'il n'a jamais renoncé à son dialecte de l'Allgäu, comme en témoigne sa sœur dans l'entretien qu'elle a accordé à Ruth Vogel-Klein³⁹. Dans les enregistrements audio, il est frappant d'entendre à quel point l'auteur avait conservé l'accent de sa région d'origine, ainsi qu'un vocabulaire particulier. Conscient de ce fait, il déclare : « Mon vocabulaire [...] paraît parfois un peu singulier et régional. Cela a certainement à voir avec le fait que j'ai quitté ce pays pendant mes années de jeunesse et que j'ai emporté avec moi mon vocabulaire de l'époque ». De prime abord, la réponse peut sembler plausible, bien que la fonction de professeur de littérature qu'exerçait Sebald incite à un certain scepticisme : n'aurait-il pas été à même de substituer à ces régionalismes les termes plus répandus en terre germanophone ? La suite de l'entretien vient confirmer la pertinence d'une certaine réserve à l'égard des allégations de l'écrivain. Il explique la patine ancienne de son écriture de la manière suivante : « Dans ma tête, j'ai bien plus de 51 ans⁴⁰. » Autant il paraît convaincant de rapporter un vocabulaire régional aux origines de l'auteur et à sa biographie, autant il est bien plus difficile de souscrire naïvement à l'idée selon laquelle sa langue aurait des traits du XIX^e siècle parce qu'il se sentirait plus âgé qu'il ne l'était en réalité. En effet, même si ce sentiment est réel, il n'explique en aucun cas comment l'auteur produirait cette écriture ancienne *naturellement*. Elle est nécessairement le fruit d'un travail, d'un apprentissage, de la fréquentation régulière des auteurs de cette époque. Bien que Sebald se sente chargé du poids des ans, il n'en a pas moins grandi dans l'immédiat après-guerre. L'impression d'être plus âgé peut expliquer le choix de ce ton, non sa production « spontanée ». Dès lors, il est légitime d'examiner avec une plus grande circonspection l'idée d'un lien de cause à effet qui unirait les origines de l'auteur et les accents dialectaux qui percent dans ses textes. En recourant à ces particularités, Sebald inscrit *délibérément* dans son écriture régionalismes et archaïsmes.

Parmi les auteurs auxquels Sebald se réfère explicitement dans ses œuvres, un grand nombre occupe une situation marginale par rapport à la langue dans laquelle ils ont écrit. Certains d'entre eux ont apporté leur pierre à l'édifice littéraire d'une langue qui leur était étrangère. Ainsi Casanova a-t-il écrit ses *Mémoires* en français, alors que sa langue maternelle était l'italien, de sorte que ce

39 Gertrud Aebischer-Sebald interrogée par Ruth Vogel-Klein, « Ein Fleckerlteppich », art. cit., p. 219, où il est dit que la sœur et le frère mêlaient dans leurs conversations l'allemand, l'anglais, le français et le dialecte de l'Allgäu.

40 Sven Boedecker, « Mit der Schnauze am Boden », art. cit., p. 40 (je traduis).

texte porte la trace d'italianismes. Conrad, l'un des grands noms de la littérature anglophone, était Polonais, et il avait pratiqué le français bien avant l'anglais. Or il choisit à l'âge adulte de composer son œuvre dans cette langue d'adoption. Nabokov, autre figure majeure de la littérature anglophone, a commencé par écrire dans sa langue maternelle, le russe. En dépit de sa nationalité, Sebald entretient pourtant vis-à-vis du haut allemand une relation non immédiate. Loin d'être isolée dans la littérature germanique, sa situation est comparable à celle de Robert Walser ou Franz Kafka. Ces deux derniers comptent eux aussi au nombre des auteurs de prédilection de Sebald, comme en témoignent les essais qu'il leur a consacrés⁴¹, ainsi que le soin avec lequel il inscrit leur présence dans ses œuvres narratives. À l'exception d'une pièce de théâtre, *Der Teich*, écrite en dialecte bernois, l'écrivain suisse Robert Walser a toujours publié en haut allemand. Son écriture est marquée par une apesanteur grâce à laquelle le récit déploie sur une surface lisse les épisodes qu'il relate. Que ce soit en reprenant sous la forme de dramolets iconoclastes des contes populaires comme *Blanche-neige*, *Cendrillon* ou *La Belle au bois dormant*, dans ses romans (*L'institut Benjamenta*, *L'Homme à tout faire*, *Les Enfants Tanner*) ou encore ses textes brefs (nouvelles publiées séparément dans des revues ou recueils), il définit une aspiration à la nullité, une ambition du minuscule qui va au rebours des genres majeurs de la littérature, et culmine dans les microgrammes, ces textes écrits avec une écriture si petite qu'on a longtemps cru ne jamais parvenir à les déchiffrer. Au lieu de chercher à atteindre les sommets de la littérature dominante, Walser creuse de l'intérieur la langue de la majorité germanophone, et l'ouvre aux espaces infinis du minuscule. Une telle reconfiguration de la langue allemande propose, précisément en raison de son renoncement à toute affirmation massive, une radicale subversion de l'ordre établi. Pour sa part, Sebald n'a pas la même ambition du minuscule, comme en témoigne l'ampleur des questions qu'il traite ainsi que l'érudition qu'il instille dans ses textes. Néanmoins, sa critique de la folie des grandeurs dont a témoigné par ses constructions le capitalisme du xx^e siècle, ou encore l'attention qu'il accorde à Alec Garrard, qui consacre son existence à la construction d'un modèle réduit du temple de Jérusalem, rendent légitime un rapprochement de son esthétique avec celle de la miniature⁴².

41 Voir « Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloß* » (*Die Beschreibung des Unglücks*), « Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas *Schloß* » (*Unheimliche Heimat*), « Le promeneur solitaire » (*Séjours à la campagne*).

42 Voir Ben Hutchinson, « Die Leichtigkeit der Schwermut », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, n° 50, 2006, p. 457-477, en particulier p. 468-471, tout en relevant la différence de fond entre l'apesanteur walserienne et les moments d'élévation, ponctuels, qu'évoque Sebald.

Le cas de Kafka, germanophone pragoïse juif, relève à l'évidence de la minorité sociale. Or si de telles données aident à comprendre le lieu depuis lequel il s'inscrit dans la langue allemande, elles ne suffisent pas à expliquer la naissance de son écriture et de ses singularités. Combien d'écrivains issus de minorités n'ont-ils pas produit la moins inventive des littératures, afin précisément de faire la preuve de leur intégration dans le discours dominant ? À l'inverse de cette tendance, Kafka définit une pratique de la littérature qui est traversée par des « lignes de fuite », pour reprendre les termes de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Sebald possédait la traduction allemande de *Kafka. Pour une littérature mineure*⁴³, et de nombreux passages en sont soulignés. Ses annotations ainsi que l'essai qu'il consacre en 1982 à l'œuvre poétique d'Ernst Herbeck témoignent de l'importance qu'il a accordée à l'idée d'une littérature mineure, sans aucun rapport avec une littérature des minorités. Dans l'essai de 1982, il montre combien la poésie de l'auteur schizophrène correspond au concept élaboré par Deleuze et Guattari au sujet de Kafka, dans la mesure où « elle est écrite contre la culture, et non pour elle ; sa pauvreté matérielle est le signe d'un déficit, mais aussi celui d'une indépendance⁴⁴ ».

Deleuze et Guattari voient dans l'écriture de Kafka un langage traversé par des mouvements à visée asymptotique qu'ils qualifient de « lignes de fuite », « devenir-animal », « devenir-machine » ou « processus de déterritorialisation ». Le devenir-animal de l'homme dans les récits de Kafka ne doit pas être compris comme une transformation aboutie, mais comme un processus mimétique, que les auteurs comparent en cela à la ressemblance d'une variété d'orchidée avec une guêpe. Les insectes s'y méprennent et s'en approchent comme d'un semblable, mais la fleur n'est pas pour autant devenue guêpe. Cette caractérisation de l'écriture de Kafka met en évidence un *mouvement* qui l'anime en profondeur. Contre l'inhumanité, la « subhumanité », animale (insecte, chien, singe), ouvre un nouvel horizon⁴⁵, et c'est la direction que la fuite peut prendre. Fuir, ce n'est donc pas partir au loin, tenter d'échapper au territoire inhumain, mais trouver une cachette, une tanière où se tapir, en gagnant en intensité. Au lieu de chercher *une* porte de sortie, il convient d'élaborer un réseau souterrain, un rhizome, en continuelle reconfiguration, partant toujours à même de tracer de nouvelles lignes de fuite, et de s'échapper. C'est en cela que consiste le processus de *déterritorialisation*.

43 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit. Sebald possédait la traduction allemande *Kafka. Für eine kleine Literatur* (trad. B. Kroeber), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976.

44 « Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 139 (je traduis). « Die 'kleine Literatur' ist gegen die Kultur geschrieben, nicht für sie; ihre materielle Armut ist ein Zeichen des Defizits, aber auch einer der Independenz. »

45 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 23. Page 19 de la traduction allemande, Sebald souligne « Unmenschlichkeit » (qui traduit « inhumanité ») et « Nichtmenschlichkeit » (qui traduit « subhumanité »).

Un tel traitement de l'écriture crée un espace minoritaire, autant sur le plan symbolique que dans le maniement de la langue. Deleuze et Guattari appuient leurs développements sur le rapport que Kafka entretenait à l'égard de l'allemand. En reprenant la distinction qu'Henri Goubar établit entre langue vernaculaire, langue véhiculaire, langue référentielle et langue mythique, ils montrent sa pertinence dans le cas de Kafka, qui pratiquait le tchèque, avait recours à l'allemand comme langue véhiculaire et culturelle, avait appris l'hébreu plus tardivement et lisait le français, l'italien et certainement l'anglais⁴⁶. Afin de clarifier le concept de « littérature mineure », ils l'opposent à la littérature produite par une minorité qui a recours à la langue de domination. Tandis que cette dernière reterritorialise la langue, la littérature mineure est affectée d'un coefficient de déterritorialisation élevé. Sebald souligne d'ailleurs les expressions « deterritorialiserte Sprache » et « Bewegung der Sprache zu ihren Extremen »⁴⁷. L'originalité et la pertinence du concept résident ainsi dans une lecture *dynamique* du travail imprimé au langage par cette écriture. À de nombreuses reprises, Sebald note l'expression « démontage », ainsi que tout ce qui a trait à l'idée d'un langage lui-même déplacé. Le plurilinguisme objectif et quotidien de Kafka n'autorise pas en soi à justifier le terme de « littérature mineure » ; sa raison véritable réside dans le plurilinguisme interne à sa pratique de la langue allemande. Il intensifie les points minoritaires de la langue, si bien que la subversion à laquelle son écriture aboutit ne relève pas d'une critique de la société, mais du prolongement de mouvements déjà à l'œuvre⁴⁸.

Dès lors, le procédé selon lequel s'élabore cette écriture ne saurait relever du paradigme de l'invention ou de la création. La langue puise dans ce qui se tient à sa disposition et procède à des intensifications, à des mises en mouvement. Cet « antilyrisme », cet « antiesthétisme » est pointé par cette formule : « [...] "Empoigner le monde" au lieu d'en extraire des impressions, travailler dans les objets, les personnes et les événements, à même le réel, et non dans les impressions. Tuer la métaphore⁴⁹. » La manière de Kafka, telle que la définissent Deleuze et Guattari, rappelle très précisément le mode opératoire du bricoleur

46 Le passage est souligné par Sebald, *ibid.*, p. 36. Il se trouve dans la version originale p. 46.

47 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, op. cit., p. 25 et 33 (voir dans l'original p. 30 : « l'allemand de Prague est une langue déterritorialisée » et p. 41 : « mouvement de la langue vers ses extrêmes »).

48 *Ibid.*, p. 67 : « wl der Vorstellung ist ; sie besteht vielmehr darin, eine in der Gesellschaft bereits vorhandene Bewegung in die Zukunft zu verlängern und zu beschleunigen » (le passage est souligné par Sebald). « Cette méthode de démontage actif ne passe pas par la critique, qui appartient encore à la représentation. Elle consiste plutôt à prolonger, à accélérer tout un mouvement qui traverse déjà le champ social [...] » (p. 88).

49 *Ibid.*, p. 127. Le passage est souligné en marge par Sebald, p. 96 de la traduction.

lévi-straussien⁵⁰. Dans les deux cas, il s'agit de prendre la matière à pleines mains, de la travailler au corps, et non de projeter une idée sous laquelle subsumer langage et motifs. Par conséquent, le soulignement de ce passage par Sebald est en parfaite cohérence avec son esthétique poétique, ainsi qu'avec l'éthique qui la sous-tend. Comme Lévi-Strauss, Deleuze et Guattari démontrent comment ces poétiques tendent vers le minuscule, et rejettent toute instance unitaire du pouvoir. La pensée de Deleuze et Guattari comporte une dimension axiologique plus affirmée, soulignée par Sebald : « Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'État, langue officielle [...] Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur⁵¹. » Ce sont ainsi les buts que s'assigne la littérature qui se voient radicalement réorientés. Il ne s'agit pas de renverser la tendance dominante, comme ont voulu le faire toutes les révolutions esthétiques, mais de la miner de l'intérieur : « Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr toute littérature de maîtres⁵². » Le devenir-minuscule, l'aspiration à l'état de servitude que Deleuze et Guattari relèvent dans l'attention extrême que Kafka, comme Proust, à sa manière, accorde aux domestiques, apparaissent également dans l'œuvre de Robert Walser. Un zéro (« Eine Null »), voici comment se définit l'un de ses personnages, Jakob von Gunten. Sa Cendrillon ne veut pas quitter sa place de subalterne pour suivre le Prince, et l'agilité allègre de sa parole l'incite à poursuivre ses tâches quotidiennes. Robert Walser, le Suisse, ou Franz Kafka, le Juif de Prague, font advenir une littérature mineure dans la langue allemande. Toutefois, du moment où ce n'est pas l'*identité*, mais le *devenir* minoritaire qui fonde cette pratique, un Allemand peut tout autant produire une littérature mineure. La question prend alors une nouvelle tournure : comment devenir minoritaire dans sa propre langue.

Elle est posée avec une certaine provocation par Gilles Deleuze et Félix Guattari, et on ne saurait s'étonner de ce que Sebald ait fortement souligné ce passage, qu'il a placé entre crochets : « Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde

50 Notons à ce sujet que Sebald emploie le concept de littérature mineure dans l'essai qu'il consacre en 1982 à Ernst Herbeck, immédiatement à la suite de ses développements sur la pertinence du concept lévi-straussien de « bricolage » pour la compréhension de cette œuvre poétique (*Die Beschreibung des Unglücks*, p. 138-139).

51 *Ibid.*, p. 50. L'ensemble de la phrase est souligné par Sebald, p. 38-39 de la traduction.

52 *Ibid.*, p. 48. Le passage est souligné en marge par Sebald, p. 37 de la traduction.

à soi, son désert à soi⁵³. » Sebald est minoritaire dans la langue allemande, à double titre. Sa langue maternelle est le dialecte pratiqué dans l'Allgäu ; il a vécu depuis la fin des années soixante en pays non germanophone. *L'ex-centricité* de l'auteur, tapie derrière son identité officielle d'Allemand, est parfois citée au titre d'argument pour expliquer les singularités de son écriture. Pourtant, cet universitaire, professeur de littérature de surcroît, a rédigé au début de sa carrière des articles qui ne présentent aucune des particularités stylistiques manifestes dans sa prose narrative. Confirmation de l'argumentaire de Deleuze et Guattari, Sebald *élabore* une langue pétrie de « bizarreries ». Par-delà une qualification générale comme celle de « Sebald sound », un examen précis de la prose doit montrer si cette écriture relève bien de la littérature mineure, en procédant à la déterritorialisation et à la mise en branle de la langue établie.

Une langue en déplacement

Une littérature mineure ne saurait présenter une écriture statique, un reflet de la langue d'une époque. Aussi convient-il de démontrer que l'écriture de Sebald n'est pas la résurgence d'une littérature de la fin du XIX^e siècle. Bien au contraire, elle creuse l'allemand de la fin du XX^e siècle en ranimant des traits aux consonances surprenantes. Le travail qu'elle opère provoque une réelle surprise, ce dont témoigne l'article de Matthias Zucchi⁵⁴ sur le style de Sebald. Dans une approche linguistique, il étudie diverses particularités de cette écriture, en les regroupant autour des notions suivantes : néologismes, entorses orthographiques, formes désuètes, idiosyncrasies grammatico-syntaxiques, idiosyncrasies sémantiques, formes typiques de l'Allemagne du Sud et austriacismes. La juxtaposition de ces catégories laisse à penser que cet auteur renouvelle la langue allemande tout en préservant des poches régionales et anciennes. Or la partie consacrée aux néologismes recense des termes qui sont pourtant tous, à une exception près, attestés dans le grand dictionnaire Duden, ou à défaut dans le dictionnaire Grimm⁵⁵. Les formes sont certes peu usuelles, anciennes ou régionales, mais elles

53 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, *op. cit.*, introduction, p. 33 (p. 27 de la traduction allemande).

54 Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », *Sinn und Form*, nov.-déc. 2004, p. 841-850. On peut regretter que les exemples donnés dans l'article ne soient jamais accompagnés de leur référence bibliographique, ce qui rend la discussion du travail notoirement plus ardue.

55 *Ibid.*, p. 841. Les exemples donnés sont les suivants ; ils sont suivis du nom du dictionnaire et du volume où ils sont en réalité attestés, ainsi que de la caractérisation de niveau de langue : « stetsfort » (Duden 8, suisse, vieilli), « seitlang » (Grimm 16), « hinterhalb » (Grimm 10, souabe), « Abschilderung » (Duden 1), « Unzugehörigkeit » (Grimm 24), « Zerdehnen » (Duden 10), « neidselig » (Grimm 13), « zusammenrichten » (Grimm 32, autrichien). Seul « Zerdehntheit » est absent de ces dictionnaires.

ne ressortissent pas à la catégorie du néologisme. Comment comprendre dès lors qu'un linguiste ait pu se laisser duper de la sorte ? Sebald a recours à des termes si peu usités qu'un spécialiste les tient pour des inventions de son cru. Une telle méprise témoigne de l'originalité profonde de l'écriture sebalienne : bien qu'elle n'ait pas recours au néologisme et se contente de puiser dans la réserve des mots et expressions déjà entendus dans la langue allemande, elle parvient à donner l'impression de la nouveauté. En réussissant à renouveler la langue par l'ancien, cette écriture subvertit l'usage de l'allemand.

L'écrivain a lui-même résumé avec une grande clarté le point de rupture entre un ton nostalgique du passé, antiquisant, recherché, et son écriture.

Ces adjectifs seraient peut-être de mise si les structures internes du texte étaient elles aussi intactes. Oui, ma prose est inaltérée, oui, je tente de trouver le mot juste d'un point de vue sémantique, de construire un rythme juste. Mais cela ne veut pas dire pour autant que c'est vieux jeu. Ce serait vieux jeu si la structure interne était elle aussi intacte, s'il n'y avait pas tous ces regards en coin, tous ces effets de rupture⁵⁶.

282

Les effets de rupture dans la structure sont patents, ainsi que les questions de perspective, qui sont au cœur même de la narration sebalienne, aux prises avec la parole d'autrui. Sous des dehors quasiment précieux, cette écriture se livre à un minutieux travail de mise en question du discours. Le recours à des expressions régionales ou anciennes, tout comme le maniement de la syntaxe, relèvent du déplacement des usages coutumiers.

Du point de vue sémantique, *régionalismes* et *archaïsmes* forment les pendants exacts des catégories spatiales et temporelles du déplacement. Dans le premier cas, un terme ou une locution viennent rappeler à l'oreille du lecteur un emplacement singulier de la langue. Par contraste avec le registre standard, ils soulignent que la langue n'est pas une donnée uniforme, mais qu'elle subit des inflexions en fonction de l'origine du locuteur. Rapportée à une région, elle est dans le même temps placée dans une continuité historique. En raison de cette corrélation, les expressions régionales paraissent souvent également archaïques, comme en témoigne la présence simultanée des qualificatifs « régional » et « vieilli » dans la définition de certaines d'entre elles⁵⁷. Dans de nombreux cas,

56 Frank Dietschreit, « Horter des Weggeworfenen », *Der Tagesspiegel*, 16 février 1996, p. 21 (je traduis).

57 Matthias Zucchi donne entre autres exemples de régionalismes : « Nachtessen », « nachtmahlen », « Eichkatzen », « Krankenstube », et cite les austriacismes suivants : « Ferialmonat », « Ferialgeschichte », « Billett », « Spital », « Matura », « Kassa », « Küchensessel », « Taxichauffeur », « Sandler », « Schuttanger », « Trafikantin »,

ces tournures sont employées lorsque le narrateur se trouve en Autriche ou en Allemagne du Sud, comme dans les deuxième et quatrième récits de *Vertiges*. La langue adopte la couleur du pays dont elle parle ; le sujet transparait dans la texture de l'écriture. Un tel souci du ton oblige le travail de traduction à une grande finesse de détail, ce dont témoigne le traducteur français Patrick Charbonneau. À partir de quelques exemples, il retrace les étapes du dialogue mené avec l'auteur afin de parvenir à une traduction satisfaisante aussi bien du point de vue du sens que de la couleur. « Die Glufe », mot dialectal qui désigne une épingle de nourrice, est ainsi rendu par « une imperdable »⁵⁸. On mesure alors l'écart entre le dialecte et le haut allemand.

Alors que l'orthographe que Sebald adopte est en règle générale conforme aux usages, le texte imite ponctuellement les normes passées. Particulièrement remarquable dans le poème *D'après nature*, ce phénomène apparaît également dans *Les Anneaux de Saturne*, dans la dernière partie du texte, alors que le récit traite des premières tentatives d'implantation de la sériciculture en Allemagne à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle (*AS*, 333-339/338-342). L'ensemble du texte ne se conforme pas aux usages anciens ; seuls des termes isolés ou des segments de phrase rappellent l'époque à laquelle les traités évoqués ont été conçus (*AS*, 336-337/339 – le phénomène n'est perceptible que dans la version allemande). S'il est probable que certaines tournures soient tirées des traités de l'époque, il est frappant de voir que les sources ne sont pas mentionnées. Elles sont intégrées dans une phrase dont l'énonciation est contemporaine de la rédaction du récit, comme en témoigne la référence à la localisation actuelle des actes dans la bibliothèque nationale de Munich. C'est par ce contraste que l'écriture est proprement *déplacée*. Le changement orthographique conduirait à une juxtaposition statique si les passages dans l'ancienne graphie étaient strictement distingués du reste du texte. Or ici, les variations ne sont ni prévisibles, ni localisées, et la réunion du temps de l'énonciation et du passé évoqué trace, par la graphie, la fluctuation des temps dans l'écriture. Dans ce passage, le vocabulaire employé est ancien, et les termes d'origine française sont nombreux. Ils témoignent de la langue administrative allemande de l'époque, riche d'emprunts. Ainsi le déplacement spatial est-il ici tout autant temporel, de sorte que la frontière entre ces deux catégories s'estompe.

« einnachten », « heurig », ainsi que l'emploi de « sein » au lieu de « haben », dans les tournures « ich bin [...] auf einer Bank [...] gesessen » ou « es hat fünf Grad ». Voir « Linguistische Bemerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 847-848.

58 Patrick Charbonneau, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », art. cit., p. 200.

Le cas des mots empruntés aux langues étrangères se rapproche dans sa fonction du recours aux régionalismes. Ils sont *acclimatés* à l'allemand. Dans le premier ouvrage narratif, *Vertiges*, de nombreuses désignations topographiques sont indiquées dans la langue d'origine, l'italien, alors qu'elles pourraient tout à fait être transcrites en allemand. Zucchi note ainsi⁵⁹, entre autres exemples, le cas du crématorium communal décrit par l'expression « Inceneritore Comunale » (V, 60/70). Tout comme les titres en italien des deuxième et quatrième récits de ce livre, ce choix contribue au dépaysement de l'écriture, puisque cette dernière renonce à ses propres mots et reprend les désignations originales. En revanche, d'autres termes étrangers sont également repris, mais sous une forme légèrement germanisée, contrairement aux toponymes ou aux phrases en langues étrangères, notamment lorsque le récit évoque les pays où ces langues sont pratiquées, ou des milieux où elles étaient d'usage. C'est le cas du français dans l'enfance pragoise de Jacques Austerlitz⁶⁰ ou dans la description de Deauville dans *Les Émigrants*⁶¹. De manière comparable, Sebald a recours à de nombreux termes italiens et français dans le premier récit de *Vertiges*, qui est consacré au séjour italien d'un auteur français, Henri Beyle, ou Stendhal. Le terme « Gravure » vient remplacer « Kupferstich » (V, 12/11), « Actrice » se substitue à « Schauspielerin » (V, 14/13). Par ces deux exemples, choisis parmi tant d'autres, le travail d'acclimatation de la langue à son propos est flagrant. Ces termes ne sont pas mis en italique, et de surcroît, ils subissent une transformation orthographique qui les adapte à la langue allemande : ils portent une majuscule initiale. Dès lors, ils sont en tout point comparables aux nombreux mots étrangers effectivement passés dans la langue allemande, comme « Garderobe ». Ce type de recours à des mots étrangers procède à une reconfiguration de la langue allemande autour de mots qu'elle ne connaît pas. Contrairement au cas de la *teas-maid*, l'emploi d'un terme étranger n'est pas justifié par l'absence d'un terme correspondant à la réalité désignée en allemand, de manière que la langue est renvoyée à son point d'ancrage géographique et linguistique. Grâce à l'acclimatation de ces termes, l'immédiateté de l'allemand est une fois de plus remise en question, non plus de l'intérieur comme avec le dialecte, mais par une ouverture aux autres langues. Dans une même phrase, le lecteur est placé face à un lexique allemand enrichi d'emprunts étrangers.

59 Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 848.

60 Ainsi le chauffeur du bus qui ramène Jacques Austerlitz de Theresienstadt à Prague est-il désigné du terme « Chauffeur » au lieu de « Busfahrer » dans *Austerlitz*, p. 238 (la traduction rend le terme par « conducteur », p. 286).

61 Voir Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 849-850.

À l'inverse des termes étrangers germanisés dans leur forme, certaines expressions allemandes sont démarquées de tournures anglaises, françaises ou italiennes. Leur sonorité est étrange à l'oreille allemande, si la version originale n'est pas connue. Un des exemples les plus surprenants figure dans *Les Anneaux de Saturne*, où le narrateur emploie l'expression « océan allemand » afin de désigner la mer du Nord (*AS*, 71/69 et 99/97 notamment)⁶². Sous l'angle d'une explication immanente à l'œuvre même, ce choix se comprend par la référence, quelques pages plus loin dans le chapitre III, à un opuscule sur la pêche du hareng diffusé par la propagande nazie à l'intention des instituteurs, par l'évocation des batailles navales au chapitre IV ainsi que par la description, au chapitre VIII, des hôtels côtiers de luxe fréquentés avant la Première Guerre mondiale par les Hohenzollern. L'expression « océan allemand » peut ainsi être considérée comme une anticipation de l'explication finale, et à ce titre, elle contribue à tisser l'un des réseaux qui portent le texte. Mais son fondement est ailleurs, puisqu'elle est la traduction littérale de l'expression anglaise « german ocean », qui était employée, aux côtés de « germanic sea », afin de désigner cette mer qu'on nomme actuellement « North Sea » en anglais. L'original figure discrètement dans le texte, à l'occasion de l'évocation d'un des lieux de cure situés sur la côte, le *German Ocean Mansions* (*AS*, 269/269). Le lecteur germanophone, passablement déconcerté par cette dénomination toponymique, subit un décentrement par rapport à son usage de l'allemand. La mer du Nord devient propriété germanique, en vertu d'un détour par l'anglais. Le changement de langue soulève la question de l'appropriation territoriale, en renversant la perspective linguistique sur un territoire géographique. En transcrivant des expressions étrangères en allemand, Sebald crée un effet d'étrangeté sans recourir au néologisme.

Un dernier cas de figure est relevé par Gabriella Rovagnati dans l'article qu'elle consacre à la vision sebaldienne de Venise. Elle note que l'auteur emploie parfois des expressions italiennes alors que l'original est allemand, ou qu'à l'inverse il traduit en allemand des expressions italiennes qui sont d'ordinaire employées

62 Matthias Zucchi donne d'autres exemples en apparence comparables, tirés selon lui de l'italien. Il note ainsi comment « Morgenkollation », inspiré de « prima colazione », vient remplacer « Frühstück » (« petit-déjeuner »). « Onduliert » (de l'italien « ondolato »), au lieu de « gewellt », décrit la chevelure d'une dame. « Avisieren », inspiré de « avisare », remplace « hinweisen » (« Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 849). Mais ces termes, bien qu'ils ne soient pas fréquents, sont tous attestés dans le dictionnaire Duden. Le premier est d'usage régional au sens d'en-cas, le deuxième est vieilli, et le troisième mentionné sans indication spécifique de registre. En revanche, il est tout à fait légitime d'interpréter la préférence accordée à ces termes plutôt qu'à leurs équivalents plus « germaniques » en raison du contexte italien. Le choix des expressions d'origine latine contribue effectivement à faire éprouver l'expérience de l'étranger.

en italien par les germanophones. C'est ainsi que Louis II de Bavière devient « il re Lodovico » alors que le film du réalisateur italien Visconti reprend son nom allemand, *Ludwig*. Réciproquement, le Grand Canal de Venise, connu des lecteurs de Goethe déjà sous sa dénomination italienne « Canal Grande », devient « der Große Kanal »⁶³. À ce sujet, Gabriella Rovagnati évoque un certain maniérisme, renforcé par le fait que les phrases italiennes n'ont pas toujours une sonorité authentique aux oreilles italiennes. Si cet article reconnaît que l'intention première est certainement d'accentuer l'effet de distanciation, il souligne toutefois l'étrangeté de sa réalisation. Mais plutôt que d'y lire un échec, ou une limite, du travail d'écriture, il convient de se demander si ces maladroites, présentes également dans les phrases françaises des ouvrages, ne participent pas d'un mouvement général de mise à distance du langage, de rupture avec l'immédiateté de la parole, qui se retrouverait alors aussi bien dans le maniement de la langue allemande elle-même.

286

Si l'ensemble des idiosyncrasies sémantiques évoquées convoque des réalités spatiales et temporelles peu communes dans une langue standardisée, elles interviennent toutefois toujours en conformité avec les usages grammaticaux de la langue. Les variantes orthographiques reprennent des états anciens, ou rappellent des langues étrangères, mais elles demeurent attestées dans certains états de la langue allemande ou dans d'autres langues. En revanche, comme le note justement Matthias Zucchi, Sebald emploie parfois des termes au rebours de leur usage. L'exemple le plus frappant réside dans l'emploi de « anscheinend » pour « scheinbar », alors que l'usage des deux termes est strictement délimité⁶⁴. En outre, certains termes changent de classe grammaticale. Zucchi cite le cas de « drüber » employé comme épithète, ainsi que de « vor » comme conjonction de subordination, et non comme préposition⁶⁵. Tous ces exemples relèvent de la *mutation*. Un terme attesté voit son usage étonnamment requalifié. Sebald crée ainsi à l'intérieur de l'allemand de nouvelles potentialités qui s'expriment aux côtés d'une langue aux accents anciens, d'un registre souvent soutenu. Une cohabitation de ce type interdit d'assimiler cette écriture à celle du XIX^e siècle : le ton est en permanence mis à l'épreuve de la rupture, de la nouveauté, de la surprise.

La syntaxe n'est pas moins affectée par de tels déplacements que l'usage sémantique. Si l'on considère la phrase dans son déploiement linéaire, on peut

63 Gabriella Rovagnati, « Das unrettbare Venedig des W.G. Sebald », dans Marcel Atze et Franz Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, p. 143-156, réf. p. 146.

64 Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », art. cit., p. 847.

65 *Ibid.*, p. 845-846.

considérer que la syntaxe prescrit la place des éléments dans un espace donné. Leur configuration, si elle fait preuve d'une certaine souplesse, est néanmoins normée. Les altérations de l'ordre syntaxique habituel que présente l'écriture de Sebald doivent être lues comme autant de déplacements, spatiaux ou temporels, selon qu'on envisage la phrase d'un point de vue synchronique, comme une entité qui occupe une place sur une page, ou diachronique, auquel cas le temps de la lecture subit des anticipations ou des effets de retardement.

Si les phrases de Sebald sont souvent d'une longueur indéniable, il ne s'agit pas là d'un modèle unique, dans la mesure où certains passages sont au contraire composés d'une série de phrases courtes, voire nominales, qui forment un contraste frappant avec le ton général des œuvres⁶⁶. Les particularités de la syntaxe sebaldivienne se manifestent toutefois dans les phrases longues. L'étude du discours rapporté a montré l'extrême sophistication des enchâssements des voix qui parviennent à troubler l'orientation du lecteur au milieu des différents locuteurs. Sous l'angle de la syntaxe, ce choix stylistique se traduit par un emploi atypique des propositions incisives. Lorsqu'elles sont placées tardivement, un flou énonciatif s'installe. Mais par-delà ces emplois, somme toute conformes, présents dès les premiers textes, *Austerlitz* est ponctué, en raison de la complexité de l'emboîtement narratif, par ces propositions qui scandent le texte et contribuent à la singularité de sa cadence, à la manière d'une ritournelle. Le même rythme est créé dans la prose de Thomas Bernhard, bien connue de Sebald. Alors que les tons et les visées de ces textes ne sont en rien comparables, l'écriture sebaldivienne revêt l'habit bernhardien et lui donne un nouveau tour. Dans ce cas, la particularité stylistique dans l'usage de la syntaxe réside dans l'accentuation d'une des possibilités offertes par la langue allemande.

Outre cet effet mimétique par lequel une écriture suit la trace qu'une autre a imprimée, l'espace de la phrase est lui-même reconfiguré, par-delà les usages orthonymiques. Alors que les pronoms sont généralement placés tôt dans la suite des groupes, Sebald n'hésite pas à les intercaler plus loin dans la phrase et à provoquer ainsi un effet de surprise⁶⁷. Par rapport à l'usage régulier, la place du pronom contribue à réagencer la structure de la phrase. Déplacés, ses éléments prennent un relief singulier. Le procédé est fréquemment réemployé,

⁶⁶ Voir par exemple *Vertiges*, p. 41-42 (p. 47).

⁶⁷ Parmi les exemples que donne M. Zucchi, dans « Linguistische Anmerkungen », art. cit., p. 845, celui qui figure dans le deuxième récit des *Émigrants* p. 89 est typique : « Ich machte Paul damals das Angebot, sagte Mme. Landau, daß ich den gesamten Pestalozzi ihm vorlesen würde [...] ». [« Je proposai alors [à Paul], dit Mme Landau, de lui lire tout Pestalozzi [...] » (p. 74 ; le français ne rend pas compte de la distorsion)]. La phrase n'est pas attribuée au narrateur, mais à son interlocutrice. Elle contribue à créer une variation de ton entre les divers locuteurs mis en scène dans les récits.

si bien qu'il contribue fortement à l'élaboration du rythme singulier de la prose sebaldeenne⁶⁸. Toutefois, la tournure inhabituelle qui consiste à placer le pronom après le groupe nominal n'est pas sans précédent dans la littérature allemande. Dans les écrits de Benjamin, cet ordre syntaxique est fréquent⁶⁹. En procédant à cet agencement des groupes dans la phrase, Sebald ne crée donc pas à proprement parler une nouveauté syntaxique. En revanche, l'alternance de ce schéma avec des passages où l'ordre canonique est respecté suscite un effet de contraste. Lorsqu'il suit le modèle benjaminien, Sebald s'acclimate à l'expression de cet auteur et instille dans son œuvre une part de cet autre univers.

288

Outre la place des pronoms, celle des groupes verbaux est loin de toujours suivre la norme. Les participes II notamment occupent parfois eux aussi une place qui ne leur revient pas de droit. Alors qu'ils devraient clore la proposition, il n'est pas rare que celle-ci se poursuive encore longtemps après. Selon le degré d'anticipation, l'effet produit doit être interprété différemment. Il convient de distinguer trois grands types. Dans un premier cas, le participe II, ou de manière plus générale le groupe verbal, vient interrompre le cours de la phrase et surgit de manière assez impromptue. Dans une deuxième série d'exemples, il clôt un ensemble cohérent, si bien que les éléments rejetés en « après-dernière » position créent un effet de relance. Enfin, un troisième type de configuration place le participe II immédiatement après la partie conjuguée du groupe verbal.

Lorsque le groupe verbal apparaît inopinément, l'effet de surprise et de rupture est majeur, comme en témoigne cet exemple : « Je ostentativer aber die Mittel wurden zur Demonstration ihrer Autorität, desto mehr wucherte in ihr die Angst vor dem Verlust der Allgewalt, die sie mit so viel Umsicht an sich gebracht

68 Citons par ex. cet extrait d'*Austerlitz*. « [...] als setzte er in der unwahrscheinlichsten perspektivischen Verkürzung unendlich sich fort [...] » (p. 195). [« [...] comme si, par un effet de réduction de la perspective des plus invraisemblables, il se multipliait à l'infini [...] », p. 163, la traduction ne rend pas compte de la distorsion]. Ces effets de déplacement peuvent le plus souvent être interprétés en fonction du propos exprimé comme dans ce cas-ci où la notion de prolongement infini semble reproduite par l'adjonction d'éléments rejetés au-delà de leur place ordinaire.

69 Voir par exemple (la traduction ne rend pas compte de la distorsion) : « Platonische Liebe », dans *Illuminationen*, *op. cit.*, p. 319 : « Wesen und Typus einer Liebe zeichnen am strengsten im Schicksal sich ab, welche sie dem Namen – dem Vornamen bereitet » [« Amour platonique », dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 340 : « L'essence et le type d'un amour se dessinent de la manière la plus rigoureuse dans le destin qu'il réserve au nom – au prénom »]. Par ailleurs, M. Zucchi dans « Linguistische Anmerkungen », art. cit., p. 846, relève une autre particularité d'écriture très fréquente dans la prose de Walter Benjamin : la construction du verbe « erinnern » avec l'accusatif direct. Dans l'œuvre de Sebald, cette tournure, attestée dans les dictionnaires, est concurrente de la construction avec la préposition « an » suivie de l'accusatif.

hatte⁷⁰. » Alors que l'ensemble « die Mittel zur Demonstration ihrer Autorität » devrait former un bloc qui précéderait le groupe verbal, ce dernier rompt le cours de la phrase. Le même effet peut être produit par l'anticipation du participe II dans des propositions principales : « Das Verschwinden der Wellensittiche in der Zollhalle von Dover ist der Anfang gewesen des Verschwindens der Berliner Kindheit hinter der im Verlauf des nächsten Jahrzehnts Stück für Stück neu erworbenen Identität »⁷¹. Dans l'exemple cité, « gewesen » vient séparer la base du groupe nominale de son extension à droite, ce qui crée une sensation de déséquilibre prosodique ainsi qu'une désorientation de la lecture. Or, le passage est extrait des pages que le narrateur des *Anneaux de Saturne* consacre à son ami Michael Hamburger, et dont il esquisse l'enfance. Face au régime nazi, la famille décide de quitter Berlin pour l'Angleterre, et à son arrivée, les perruches sont confisquées par les services douaniers vétérinaires. Avec ces oiseaux, une page de l'enfance se tourne, et il est aisé de placer la destructuration de la phrase sous le signe de cette rupture biographique qui sépare ce qui aurait dû rester uni : les perruches à la famille, le complément du nom à sa base nominale. Mais l'expression « enfance berlinoise » appelle une interprétation complémentaire, puisqu'il s'agit du titre donné au recueil de scènes d'enfance décrites par Benjamin⁷², dont la prose présente des cas syntaxiques comparables, sans être aussi marqués. Un tel rapprochement se voit conforté par la présence d'autres déplacements verbaux analogues dans les pages consacrées à l'enfance de Michael Hamburger⁷³. Le recours à ce procédé confère non seulement à un passage sa tonalité singulière, mais il participe d'un effet mimétique. Le déplacement syntaxique se double d'une référence au territoire de l'écriture benjaminienne.

La convergence de l'usage syntaxique de Sebald et Benjamin ne procède pas simplement de l'hommage rendu par l'auteur des *Anneaux de Saturne* à celui d'*Enfance Berlinoise*, au hasard d'une ressemblance biographique entre Benjamin et Michael Hamburger. Plus profondément, elle répond à un choix

70 *Les Anneaux de Saturne*, p. 180-181. « Cependant, plus les moyens de démonstration de son autorité devenaient ostentatoires, plus la peur grandissait en elle de perdre le pouvoir qu'elle avait eu tant de mal à accaparer » (p. 179 ; la traduction ne rend pas compte de la distorsion).

71 *Ibid.*, p. 210. « La disparition des perruches au poste de douane de Douvres a marqué le début de l'effacement de l'enfance berlinoise derrière la nouvelle identité acquise peu à peu au fil de la décennie suivante » (p. 210 ; la traduction ne rend pas compte de la distorsion).

72 Walter Benjamin, « Enfance Berlinoise », dans *Écrits autobiographiques*, op. cit. (« Berliner Chronik », dans *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI).

73 *Les Anneaux de Saturne*, p. 211-212 : « [...] pour y rechercher les traces d'un temps dont j'ai été dépossédé » (la traduction ne rend pas compte de la distorsion). [« [...] um nach Spuren zu suchen aus der mir abhanden gekommenen Zeit [...] », p. 212].

esthétique formulé par l'auteur berlinois dans *Sens unique* : « Une période métriquement conçue, dont le rythme est ensuite troublé en un seul endroit, produit la plus belle phrase en prose qui se puisse imaginer. Ainsi, par une petite brèche dans le mur, un rayon de lumière tombe dans le cabinet de l'alchimiste et fait étinceler les cristaux, les sphères et les triangles⁷⁴. » La citation, soulignée par Sebald, met en lumière le lien qui unit la rupture de l'ordonnement à la beauté de la phrase. Elle attire l'attention du lecteur sur la fabrique du prosateur, au lieu de laisser croire à un cours naturel de l'écriture, dont l'isométrie courrait le risque de la monotonie.

290

À l'inverse des cas où la prose sebalidienne suit la voie tracée par d'autres auteurs, certaines citations qu'elle reprend passent par le prisme de ce maniement syntaxique si particulier. Peter C. Pfeiffer en donne un exemple remarquable. Il note que la dernière phrase du septième chapitre de l'ouvrage qu'il étudie reprend un passage de la *Lettre* fictive que Hofmannsthal attribue à Lord Chandos⁷⁵. Or la reprise n'est pas littérale, bien que tous les termes figurent dans la version sebalidienne. La syntaxe a changé, car le verbe conjugué n'occupe désormais plus la dernière place de la proposition subordonnée, mais précède le complément spatial. Sebald fait donc subir une distorsion à l'extrait qu'il reprend sans en mentionner l'auteur. Pfeiffer commente cette modification en soulignant que la citation est le signe de la coïncidence entre l'expérience du narrateur et l'épisode relaté par Chandos, et ce par-delà les époques, ce qui est le signe de la participation à une même tradition culturelle ou d'une affinité face à l'existence. Puis il ajoute que l'effroi décrit est aussi une peur de la propre défaillance du langage, qui est répétée par la citation d'un texte déjà écrit, tout comme la peur de l'absence d'expérience se traduit par la répétition de ce qu'un autre a déjà vécu. En réorganisant le rythme de la phrase, l'auteur se l'approprie véritablement, en dépit de la modestie de la modification. L'ampleur de ses conséquences éclate à la lecture à haute voix des deux phrases⁷⁶. Par cette reconfiguration, l'auteur peut continuer à écrire. Alors qu'il cherche ses mots pour décrire son effroi, il trouve ceux d'un autre, auxquels il impose son sceau. Dans cet exemple, l'acclimatation est inversée. L'existence

74 Walter Benjamin, *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, 10/18, 2000, p. 134. (*Einbahnstraße*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1962, p. 45).

75 *Les Anneaux de Saturne*, p. 227 : « [...] je vis [...] un scarabée pagayer d'un bord sombre à l'autre, sur le miroir de l'eau ». [« [...] sah ich, [...] wie ein Schwimmkäfer auf dem Spiegel des Wassers ruderte von einem dunklen Ufer zum andern » (p. 229)]. Hugo von Hofmannsthal écrit : « [...] un scarabée sur le miroir de l'eau pagayer d'un bord sombre à l'autre » (je traduis) [« Ein Brief », dans *Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M., Fischer, 1991, t. XXXI, p. 45-55, cit. p. 51 : « [...] ein Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel dieses Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert »].

76 Peter C. Pfeiffer, « Korrespondenz und Wahlverwandschaft: W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* », *GegenwartsLiteratur*, 2003, p. 226-244, réf. p. 236-237.

des deux formes d'adaptation syntaxique d'une voix à une autre révèle le poids de la disposition des termes dans l'élaboration d'une écriture, et la conscience que Sebald en avait. La reconfiguration de la syntaxe allemande a donc bien un statut poétologique, dans la mesure où elle signe un refus de la reprise statique des normes grammaticales et s'inscrit dans le cadre d'un dialogue avec des écrivains de prédilection.

De manière diamétralement opposée, le placement anticipé du participe II peut ressortir à la langue parlée : il est fréquent d'entendre des locuteurs ajouter à un ensemble qui pourrait légitimement être considéré comme achevé un groupe supplémentaire. Cette tendance s'explique par le processus d'élaboration du discours : en cours de constitution, il est relancé lorsqu'une nouvelle idée vient poursuivre la précédente. Alors que la langue écrite suppose que le scripteur connaisse avant la rédaction le contenu de ses propos, et qu'il organise de manière policée son discours de façon à éviter redites et approximations, la langue parlée est nécessairement plus souple, puisqu'elle ne peut pas revenir sur ce qu'elle a énoncé. Dans de tels cas, on ne saurait qualifier la place du participe II d'anticipation ; en vérité, ce sont les éléments ajoutés qui occupent l'« après-dernière » position de l'énoncé. Dans son introduction à l'allemand parlé, Johannes Schwitalla⁷⁷ consacre un paragraphe à ce phénomène de rejet de certains compléments en après-dernière position, et souligne qu'à l'oral, ces formes ne sont pas corrigées, ce qui indique qu'elles ne sont pas perçues comme fautives, bien qu'elles ne soient pas admises à l'écrit. Leur emploi dans la prose narrative de Sebald a donc pour fonction de restituer la justesse d'un ton oral.

Les effets d'oralité sont fréquents dans l'œuvre narrative de Sebald, ce qui se comprend notamment eu égard au rôle majeur joué par les récits de conversation dans son œuvre. Les longues phrases sinueuses qui sont réamorçées de la sorte ne font pas l'effet d'une période rhétorique, mais donnent bien plutôt l'impression de suivre un discours parlé. Dans l'exemple suivant, la proposition subordonnée « was wachse in ihm » aurait dû avoir la forme : « was in ihm wachse » : « Die Verwilderung des einstmals vorbildlichen Gartens habe übrigens, sagte Dr. Selwyn, den Vorteil, daß das, was wachse in ihm, oder was er hie und da, ohne größere Anstalten, angesät oder angepflanzt habe, von einem, wie er meine, außergewöhnlich feinen Geschmack sei⁷⁸. » La dérogation à l'ordre

77 Johannes Schwitalla, *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 1997. Voir notamment le chap. VI, « Syntaktische Kategorien », point 2. 4., « Ausklammerung » (p. 82). On se reportera également avec profit au point 2. 3. du même chapitre, « « Rechstherausstellung », Nachtrag, p. 80-81.

78 *Les Émigrants*, p. 14. « Le retour à l'état sauvage de ce jardin jadis exemplaire avait en outre l'avantage, selon le Dr Selwyn, que ce qui y poussait ou ce que, çà et là, il avait semé ou planté sans grande précaution était, estimait-il, d'une qualité extraordinaire » (p. 14-15).

strict restitue un effet d'oralité alors même que le propos est au discours indirect. En outre, les deux propositions incisives interrompent également le cours de la phrase, en marquant des respirations. Par la combinaison de ces deux procédés, la restitution indirecte des propos du docteur Selwyn n'a pas lieu sur un ton distant, mais garde la trace du souffle de l'interlocuteur. Sa présence est rendue bien plus concrète, en dépit du point de vue rétrospectif adopté par le récit.

D'une manière plus générale, Sebald recourt à diverses sortes d'interruption afin de suggérer une cadence à même de rendre compte d'une parole en cours d'élaboration. De même que le déplacement concret occupe une place importante des récits et témoigne de la médiation nécessaire à tout changement de lieu, les phrases qui présentent ces effets de rythme expriment le cheminement de la parole. En représentant la dynamique d'un processus, la syntaxe en vient à traduire le propos tenu dans la phrase⁷⁹. Afin de parvenir à ce résultat, le prosateur peut employer également des groupes mis en apposition et jouer sur la ponctuation.

292

Les traits d'oralité empruntent une expression singulière lorsqu'il s'agit de rendre compte de la manière dont des membres de la communauté juive s'exprimaient avant l'extermination nazie. Matthias Zucchi note ainsi que la syntaxe yiddish est appliquée lors d'un passage au discours direct, au moment où l'oncle du narrateur, Kasimir, raconte comment son employeur à New York lui a proposé un nouveau travail⁸⁰. Les propos sont placés directement dans la bouche de ce dernier : « Und falls ja, kannst du hingehen auf die neue Jeschiwa, wo sie brauchen Blechschmiede wie dich⁸¹. » Dans ce cas, l'auteur restitue le ton du personnage qu'il fait parler, et la capacité à adapter le registre du récit à son

79 Par exemple dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 273. « Tout autour de moi régnait un silence de mort, pas un souffle dans l'air, pas un chant d'oiseau, pas un froissement, rien, et bien qu'il fût de nouveau plus clair, le soleil au zénith demeura caché derrière les voiles de poudre qui restèrent encore longtemps en suspens dans l'air, de la poudre aussi fine que du pollen, ce qui subsiste au bout du compte de la terre qui se moule elle-même lentement » [« Ringsum war es totenstill, kein Hauch rührte sich mehr, kein Vogellaut war zu hören, kein Rascheln, nichts, und obgleich es nun wieder lichter wurde, blieb doch die im Zenit stehende Sonne verborgen hinter den lange noch in der Luft hängenden Fahnen aus dem blütenstaubfeinen Puder, welcher zuletzt übrigbleibt von der sich selber langsam zermahlenden Erde » (p. 273)]. La phrase est marquée par des pauses qui donnent à entendre le suspens de l'air après la tempête. Les relances « kein Rascheln, nichts » et le dernier groupe, ainsi que la place inhabituelle de « verborgen » et « übrigbleibt » sont autant de moyens par lesquels les résidus de la catastrophe se déposent dans la syntaxe même. De tels procédés sont fréquents dans l'œuvre.

80 Matthias Zucchi, « Linguistische Anmerkungen », art. cit., p. 845. Pour la syntaxe du yiddish, voir par exemple W.B. Lockwood, *Lehrbuch der modernen jiddischen Sprache mit ausgewählten Lesestücken*, Hamburg, Helmut Buske, 1995, p. 132-136.

81 *Les Émigrants*, p. 101, la traduction ne pouvant pas rendre exactement compte de la modification (p. 123).

idiolecte supposé est l'une des compétences du prosateur, comme l'a théorisé Bakhtine. Cette piste peut alors être suivie pour expliquer la fréquence des rejets de compléments en après-dernière position dans les carnets de Luisa Lanzberg dans le dernier récit des *Émigrants*. D'un registre bien plus élevé que la réplique de l'employeur, ils adoptent un sociolecte adéquat aux circonstances. Dans la mesure où les carnets prennent leur source dans un véritable journal, il serait aisé de croire que les particularités d'expression sont reprises de l'original. Or en vérité, le procédé est plus complexe. Certes, de nombreuses notations tiennent leur couleur de la prose de Thea G. Une comparaison minutieuse de ces pages avec leur source révèle toutefois que Sebald ajoute des termes archaïsants⁸², et qu'il procède à des réagencements syntaxiques qui accentuent ponctuellement l'anticipation du verbe. Il crée ainsi un ton qui lui semble adéquat à celui du personnage.

À partir d'un exemple tiré de « All'estero⁸³ », Zucchi propose deux interprétations à un usage syntaxique comparable. Étant donné l'omniprésence de Kafka dans le texte, il y voit tout d'abord un trait de la syntaxe yiddish, mais dans la mesure où le récit se déroule en Italie, il évoque aussi la possibilité d'une adaptation de la syntaxe italienne. La conjonction de ces deux hypothèses donne toute sa force au travail d'écriture sebaldien. En effet, l'auteur ne se contente pas d'employer une tournure pour donner une couleur locale. Son travail entre bien plus en profondeur, et la difficulté à établir une unique origine montre l'ampleur de la subversion opérée par ce maniement dans la langue allemande. Si deux pistes sont évoquées, c'est qu'aucune d'elles n'est évidente. La désorientation est telle qu'elle pousse le lecteur à envisager plusieurs explications afin de comprendre le véritable *détournement* que Sebald fait subir à la langue allemande. Le tour de force ne réside pas ici dans l'imitation d'un registre de langue, ce qui n'est qu'un talent commun à un grand nombre de prosateurs, notamment aux romanciers. Dans ce cas, un *état* de la langue est reproduit, et c'est son alternance avec d'autres tonalités qui provoque un contraste. En revanche, la reprise de certaines idiosyncrasies dans un contexte qui ne permet pas d'en attribuer avec certitude l'origine trouble de l'intérieur le cours homogène d'une narration. C'est alors qu'un véritable déplacement de la prose est effectif.

82 Voir au sujet des modifications sémantiques Klaus Gasseleider, « Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* », dans M. Atze et F. Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren.*, Eggingen, Isele, 2005, p. 157-175, réf. p. 169.

83 *Vertiges*, p. 130. « Ich bin gegangen an diesem 4. August 1987 die Via Moscova hinab [...] ». [« Ce 4 août 1987, j'ai descendu la via Moscova [...] » (p. 107)].

La conjonction de tous les procédés qui relèvent du *déplacement* linguistique incite à lire dans l'écriture sebaldeenne un mouvement qui ne se limite pas à l'écoulement du récit. Les effets de rupture délibérés produisent une désorientation du lecteur, qui est conduit dans la lettre même des récits de région en région, de pays en pays, d'époque en époque, sans que ces techniques viennent simplement illustrer le propos. Ce dernier point est conforté par le fait que nombre de ces particularités stylistiques suscitent plusieurs interprétations tout aussi légitimes. Il est donc difficile de les réduire à l'expression d'une volonté singulière et manifeste. La force expressive de cette prose réside précisément dans cette densité.

294

En marge de l'édition de *Kafka. Pour une littérature mineure* qu'il avait en sa possession, sous les développements consacrés aux éléments intensifs ou tenseurs qui traversent la langue de Kafka, Sebald souligne de deux traits la citation dans laquelle Kafka dit combien les mots qu'il écrit résistent les uns aux autres et se heurtent, ainsi que le commentaire de Deleuze et Guattari qui exprime l'idée d'une tension de la langue jusqu'à ses limites les plus extrêmes⁸⁴. En bas de cette page, Sebald a noté : « Displaced language - Démontage⁸⁵ ». En deux langues, cette annotation non datée témoigne de l'intérêt de l'écrivain envers la possibilité d'une écriture déplacée, dont les parties ne seraient plus solidaires, mais traversées par des lignes de fuite. L'étude des particularités syntaxiques et sémantiques de son écriture a mis en évidence que la théorisation de Deleuze et Guattari s'accorde avec sa prose. Le langage est déplacé, il est en déplacement, et entraîne le lecteur dans une expérience de dépaysement. En cela, l'écriture sebaldeenne est un territoire lui-même mû par des forces qui le travaillent. Dès lors, le déplacement thématique de l'œuvre est redoublé, ou plus exactement exprimé par le travail du langage, de sorte que les changements de cadence sont pratiqués sur le plan linguistique par les ruptures du rythme syntaxique, que les changements de pays se voient transcrits par des modifications de vocabulaire, et que les emboîtements d'échelle temporelle peuvent prendre la forme d'archaïsmes orthographiques ou sémantiques. Dans la mesure où ces procédés ne sont pas simplement redondants par rapport aux propos tenus, mais qu'ils les excèdent et se développent selon leur logique propre, il est plus

84 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, op. cit., p. 33. « "Kein Wort fast, das ich schreibe, paßt zum andern, ich höre, wie sich die Konsonanten blechern aneinanderreiben, und die Vokale singen dazu wie Ausstellungsneger,„ *Die Sprache gibt ihr repräsentatives Dasein auf, um sich bis an ihre Extreme, ihre äußersten Grenzen zu spannen* ». [« "Pas un mot ou presque, écrit par moi, ne s'accorde à l'autre, j'entends les consonnes grincer les unes contre les autres avec un bruit de ferraille, et les voyelles chanter comme des nègres d'Exposition." *Le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites* », *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 42].

85 « Langage déplacé – Démontage ».

juste de parler d'une conjonction de la langue et du traitement des catégories spatio-temporelles plutôt que d'une adaptation de celle-là à celles-ci. Aussi la possibilité d'une désorientation dans le langage voit-elle le jour lorsque le cumul des procédés suscite un dépaysement abrupt.

Une telle éventualité n'a rien d'une évidence. Entre l'attrait de la diversion et la perte des repères, l'écart est de taille. Walter Benjamin distingue ainsi, au plan spatial, le fait de mal s'orienter dans une ville et l'aptitude à s'y perdre.

Ne pas trouver son chemin dans une ville – il est possible que ce soit inintéressant et banal. Il y faut de l'ignorance – rien d'autre. Mais s'égarer dans une ville – comme on s'égarer dans une forêt – cela réclame déjà un tout autre apprentissage. Il faut alors que les panneaux et les noms de rue, les passants, les toits, les kiosques ou les buvettes parlent à cet homme traqué, comme les brindilles qui craquent sous ses pieds dans la forêt, comme le cri effrayant d'un butor dans le lointain, comme le calme soudain d'une clairière au milieu de laquelle s'élance un lis⁸⁶.

Les signes doivent devenir aussi imprévisibles que des éléments naturels ; c'est à ce prix que le passant perd tout sentiment de familiarité à l'égard de son univers. Que la poétique sebalienne du déplacement conduise à une désorientation physique et psychique, voilà qui est donc inscrit dans les plis d'une telle écriture.

86 Walter Benjamin, « Chronique berlinoise », *op. cit.*, p. 249-250 (« Berliner Chronik », *op. cit.*, p. 469).

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.
- SCHEDER, Susanne, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* ». *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- SCHÜTTE, Uwe, *W.G. Sebald, Einführung in Leben und Werk*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- SEILER, Alex, « *Als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis* », zu *Bedeutung und Funktion von Bildern in W.G. Sebalds «Austerlitz»*, Saarbrücken, VDM Müller, 2008.
- SEITZ, Stephan, *Geschichte als bricolage - W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen, V&R unipress, 2011.
- Ouvrages comparatistes**
- CALZONI, Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005.
- CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CARRIÓN, Jorge Madrid, *Viaje contra espacio : Juan Goytisolo y W.G. Sebald*, Madrid/ Frankfurt a.M, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- CONANT, Chloé, *La Littérature, la photographie, l'hétérogène. Études d'interactions contemporaines*, thèse dactylographiée, Limoges, 2003.
- JOHANNSEN, Anja K., *Kisten Krypten Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, Transcript, 2008.

- KAWASHIMA, Kentaro, *Autobiographie und Photographie nach 1900, Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*, Bielefeld, Transcript, 2011.
- POLSTER, Heike, *The Aesthetics of Passage: The Imag(in)ed Experience of Time in Thomas Lehr, W.G. Sebald, and Peter Handke*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- RITTE, Jürgen, *Endspiele: Geschichte und Erinnerung bei Dieter Forte, Walter Kempowski und W.G. Sebald*, Berlin, Matthes & Seitz, 2009.
- SANTNER, Eric L., *On Creaturely Life, Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2006.
- SCHAUER, Hilda, *Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht: Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald und Urs Widmer*, Berlin, wvb, 2010.
- VON STEINAECKER, Thomas, *Literarische Foto-Texte: zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*, Bielefeld, Transcript, 2007.
- SCHÖNTHALER, Philipp, *Negative Poetik: Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész*, Bielefeld, Transcript, 2011.
- TENNSTEDT, Antje, *Annäherung an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald am Beispiel von Le Jardin des Plantes, Die Ausgewanderten und Austerlitz*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2007.
- WOHLLEBEN, Doren, *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart: Ingeborg Bachmann, Reinhard Baumgart, Peter Bichsel, Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W.G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2005.
- WROBEL, Dieter, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne. Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne*, Bielefeld, Athesis, 1997.

Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues

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

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

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

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

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

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

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

VOGEL-KLEIN, Ruth, « Détours de la mémoire. La représentation de la Shoah dans la nouvelle Max Aurach de W.G. Sebald », dans F. Rétif (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 154-174.

—, « Rückkehr und Gegen-zeitigkeit », *Recherches germaniques*, hors série n° 2, « W.G. Sebald. Mémoires. Transferts. Images », dir. R. Vogel-Klein, 2005, p. 99-115.

WILLIAMS, Arthur, « „Das korsakowsche Syndrom“ : Remembrance and Responsibility in W.G. Sebald », dans H. Schmitz (dir.), *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 65-83.

370

WOHLLEBEN, Doren, « Effet de flou. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle* », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 127-143.

ZILCOSKY, John, « Sebald's Uncanny Travel: The Impossibility of Getting Lost », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 102-120.

ZUCCHI, Matthias, « Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds », *Sinn und Form*, nov.-déc. 2004, p. 841-850.

Sites internet

Des lecteurs passionnés tiennent des sites qui sont de véritables mines d'information.

Site francophone : <http://norwitch.wordpress.com/>

Site germanophone : <http://www.wgsebald.de/>

Site anglophone : <http://sebald.wordpress.com/>

OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES GÉNÉRAUX CITÉS

Rhétorique à Herennius, trad. G. Achart, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

ADLER, H.G., *Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*, Tübingen, Mohr, 1955.

ARISTOTE, *Problèmes*, trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

BÄR, Jochen A., « Pathos », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, t. VI, 1994, p. 689-717.

- BARRASCH, Mosche, « Bild, Bildlichkeit », dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. II, p. 10-30.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.
- , *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, t. V.
- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1963.
- , *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985.
- VON BRAUN, Christina, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich/München, Pendo, 2001.
- VON BÜLOW, Ulrich, Heike GFREREIS et Ellen STRITTMATTER (dir.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a.Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2008.
- BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy, what it is, with all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostics, and Several Cures of it. In Three Partitions. By Democritus Junior*, London, J.&E. Hodson, 1804.
- CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes* [1958], Paris, Gallimard, 1967.
- CALVINO, Italo, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrhundert*, trad. B. Kroeber, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1991.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002.
- CICÉRON, *De Finibus*, trad. J. Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- CLAIR, Jean, *Mélancolie : génie et folie en Occident (en hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005)*, Paris/Berlin, RMN-Gallimard/Staatliche Museen zu Berlin, 2005.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- , *Kafka. Für eine kleine Literatur*, trad. B. Kroeber, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976.
- , *Rhizome. Introduction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- D'IORIO, Paolo et FERRER, Daniel (dir.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS Éditions, 2001.
- EGGS, Ekkehard, « Metapher » (p. 1099-1183) et « Metonymie » (p. 1196-1223), dans G. Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, t. V.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

- , *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1977.
- , « Des espaces autres », conférence donnée le 14 mars 1967, dans *Dits et écrits II* [1994], D. Defert et F. Ewald (dir.) avec la coll. de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 2004.
- FREUD, Sigmund, *Studienausgabe*, Frankfurt a.M., Fischer, 1970, t. IV, *Psychologische Schriften*, 1972, t. II, *Die Traumdeutung*, 1975, t. III, *Psychologie des Unbewußten*.
- , *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Ceuvres complètes*, Paris, PUF, 1988, t. XIII.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GOLDSCHMIDT, VICTOR, *Le Système stoïcien et l'idée de temps* [1953], Paris, Vrin, 1969.
- GROTZ, Stephan, *Vom Umgang mit Tautologien*, Hamburg, Meiner, 2000.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.
- HELBIG, Jörg, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter, 1996.
- HIRZEL, Rudolf, *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig, 1895.
- ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991.
- KELLER, Hiltgart L., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst* [1968], Stuttgart, Reclam, 1987.
- KJAERSTADT, Jan et Jon FOSSE, « Metapher und Metonymie. Ein Briefwechsel », *Schreibheft*, n° 48, 1996, p. 15-28.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotike*, Paris, Le Seuil, 1969.
- LAËRCE, Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, LGF, 1999.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- LEPENIES, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1969.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.
- MÉAUX, Danièle et Jean-Bernard VRAY, *Traces photographiques, Traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004.
- MONK, Ray, *Wittgenstein. Le Devoir de génie*, trad. A. Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob, 1993.
- Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire* [1984, 1986, 1992], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.
- PANOFKY, Erwin et Fritz SAXL, *Dürers „Melencolia I“. Eine Quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Studien der Bibliothek Warburg, B.G. Teubner, 1923.
- PAULS, Alan, *Le Facteur Borges*, trad. V. Raynaud, Paris, Christian Bourgois, 2006.

- PEIRCE, Charles, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- PÉRENNEC, Marie-Hélène, « Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'I. Bachmann *Simultan* », dans G. Gréciano et G. Kleiber (dir.), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David, Recherches linguistiques XVI*, Metz, Université de Metz, 1992, p. 323-333.
- RAMBAUD, Michel, *L'Art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, éditions Duculot, 1999.
- SONTAG, Susan, *Sous le signe de Saturne*, trad. B. Legars avec P. Blanchard et S. Sontag, Paris, Le Seuil, 1985.
- , *Under the Sign of Saturn*, London, Writers and Readers Publishing, 1983.
- SCHREBER, Daniel Paul, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Samuel M. Weber (dir.), Frankfurt a. M./Berlin/Wien, Ullstein, 1973.
- SCHWITALLA, Johannes, *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 1997.
- STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.
- STEINLECHNER, Gisela, *Über die Ver-rückung der Sprache*, Wien, W. Braumüller, 1989.
- STRAUCH, Gérard, « Problèmes et méthodes de l'étude linguistique du Style Indirect Libre », *Tradition et Innovation. Littérature et paralittérature*, Paris, Didier, 1975.
- TELLENBACH, Hubert, *Melancholie: Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*, Berlin, Heidelberg, New York, Springer, 1983.
- WELSCH, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, Akademie-Verlag, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.
- , *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971.
- , *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989.
- , *Geheime Tagebücher 1914-1916*, Wien, Turia & Kant, 1991.
- WYSCHOGROD, Edith, *An Ethics of Remembering: History, Heterology and the Nameless Others*, Chicago, University of Chicago, 1998.

ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

- BENJAMIN, Walter, *Illuminationen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1961.
- , *Einbahnstraße*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1962.
- , *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI.
- , « Chronique berlinoise », trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, dans *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- , *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, t. II.

- , *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise*, trad. J. Lacoste, Paris, 10/18, 2000.
- BROWNE, Thomas, *Hydriotaphia or Urn Burial* dans *The Works of Sir Thomas Browne*, London, Henry G. Bohn, 1852, t. III.
- , *The Works of Sir Thomas Browne*, London, Grant Richards, 1904.
- , *Religio Medici and other Writings of Sie Thomas Browne*, London/Toronto, Everyman's Library, 1928.
- , *The Garden of Cyrus* dans *The Prose of Sir Thomas Browne*, New York/London, Stuart Editions, 1968.
- , *Hydriotaphia ou Discours sur Les Urnes funéraires récemment découvertes dans le Norfolk* [1970], Paris, Édition du Promeneur, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, *Borges el memorioso*, Mexico, 1982.
- , avec la collaboration de Margarita Guerrero, *Libro de los seres imaginarios, Obras completas en colaboración II*, Buenos Aires, Emecé, 1983.
- , *Le Livre des êtres imaginaires*, trad. F. Rosset, G. Estrada, Y. Péneau, Paris, Gallimard, 1987.
- , *Œuvres complètes*, éd. J.P. Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, t. II, 1999.
- CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohême l'année 1787*, Paris, Édition Bossard, 1922.
- , *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, t. IV, Paris, Éditions de La Sirène, 1926.
- CELAN, Paul, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, t. III.
- , *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999.
- , *Le Méridien et autres proses*, trad. J. Launay, éd. bilingue, Paris, Le Seuil, 2002.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, le Livre de Poche, 1973, t. I.
- CONRAD, Joseph, *A Personal Record*, London, Edinburgh/New York, Thomas Nelson & sons, s.d.
- , *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. III.
- , *The Collected Letters of Joseph Conrad, vol 3 (1903-1907)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen. Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, t. XIII.
- , *Poésie et Vérité*, trad. P. du Colombier, Paris, Aubier, 1941.
- , *Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1986.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Sämtliche Werke kritische Ausgabe*, Bd. XXX, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1982.
- JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, Meiner, 1990.

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

INDEX DES NOMS PROPRES

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

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

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

I

Iser, Wolfgang 322

J

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

K

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

L

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

M

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

N

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

O

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

P

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

R

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

S

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

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

T

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

V

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

W

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

Z

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

INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS

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

TABLE DES TABLEAUX

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

TABLE DES FIGURES

Schéma I. Exemple d'enchâssement des voix.....	83
Schéma II. Disposition spéculaire de la référence à Thomas Browne dans <i>Les Anneaux de Saturne</i>	163
Figure n° 1. Trajet du narrateur dans le Suffolk (<i>Les Anneaux de Saturne</i>).....	246
Figure n° 2. Graphe temporel représentant la succession des époques évoquées dans les chapitres des <i>Anneaux de Saturne</i>	247

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les Anneaux de Saturne 22 (21), 319 (321), 109 (108), 32 (31) ; *Vertiges* (42) (47), 49 (56), 15 (15), 169 (205), 80 (96), 18 (18), 196-197 (240-241) ; *Les Émigrants* (181) (227), 160 (199), 112 (137), 18 (19) ; *Austerlitz* 195 (234), 115 (137), 181 (217), 54 (62), 174 (208) ; *Atlas* 870, 871, 882, 903, 895, 888, 887.

TABLE DES MATIÈRES

Note.....	7
Préambule.....	9
 CHAPITRE I	
Les mots et les choses	21
Le bricolage : théorie et pratique.....	21
Un cas d'école	21
La poétique du bricolage.....	25
De la hiérarchie des matériaux.....	30
Absence de hiérarchie	31
Des stratégies de mise en relief.....	34
La matière du texte.....	41
L'épaisseur matérielle du langage.....	41
La lecture d'un espace visuel.....	47
Effet de preuve : signe de la matérialité du monde.....	61
 CHAPITRE II	
Origines du discours	75
Qui parle la langue de W.G. Sebald ? Modalités du discours rapporté.....	75
La parole d'autrui, un gage.....	75
Porosité des frontières de l'énonciation	80
Qui écrit le texte de W.G. Sebald? La référence textuelle.....	86
Le prélèvement	86
Variétés de citations	88
Origine de l'espace textuel.....	111
Topique, topographie, topologie : l'espace de l'écriture défini par son origine	111
Dialogisme et « allologie ».....	115
Le lieu de production du discours.....	127
Investissement des lieux du texte et processus de documentation.....	127
Documentation et écriture de l'histoire.....	132

CHAPITRE III

Des constructions	149
Structures.....	149
Réseaux.....	169
Le réseau sebaldien.....	169
Où s'arrête le réseau ?.....	175
Valeur dynamique du réseau.....	197
Réseau et rhizome.....	205
Matrice.....	213
Qu'est-ce qu'une matrice ?.....	213
Borges et Sebald.....	214

CHAPITRE IV

Figures du déplacement	243
Configurations du déplacement.....	243
Cartographie des déplacements.....	243
Tours et détours.....	258
Avoir lieu.....	267
Reconfigurations de l'allemand.....	275
W.G. Sebald, un écrivain aux frontières de sa langue.....	275
Une langue en déplacement.....	281

CHAPITRE V

Subversion	297
Position(s) subversive(s).....	297
Mélancolie et résistance.....	298
Comique.....	310
Doute, tromperie, canular.....	317
De l'errance aux errements.....	327
Déplacement et désorientation : « unheimlich ».....	328
Écriture et dérangement.....	331
Les discours sur la folie.....	344
Des dérangés trop bien rangés.....	349
Conclusion.....	355
Bibliographie.....	361
Index des noms propres.....	377
Index des œuvres du corpus.....	381
Tables des tableaux, figures et crédits photographiques.....	383
Table des matières.....	389

Cartographie des *Anneaux de Saturne*

-

Lieux évoqués au fil des chapitres



Pays



Continent



Espace maritime

Chapitre 1



Chapitre 2



Chapitre 3



Chapitre 4



Chapitre 5



Chapitre 6



Chapitre 7



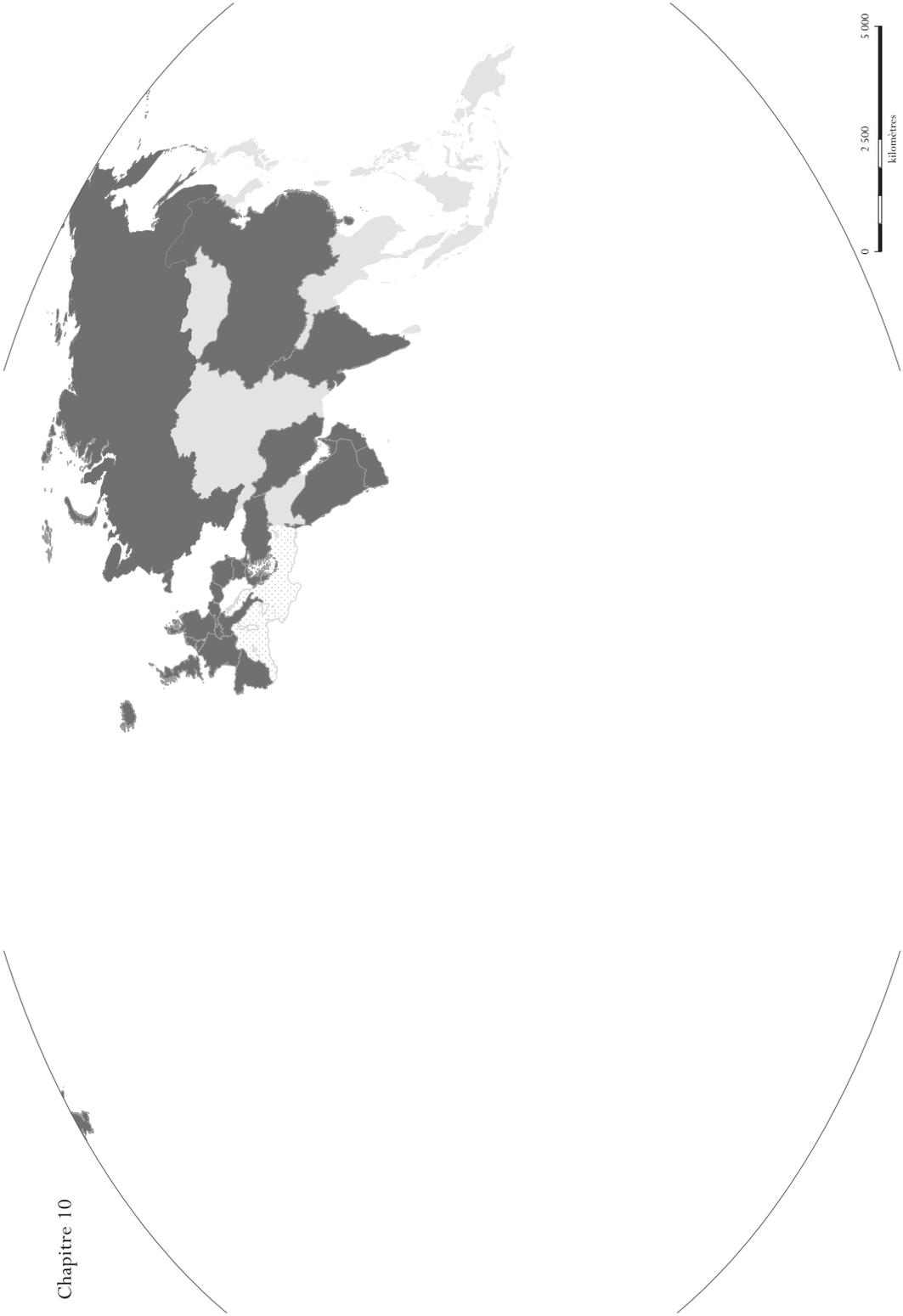
Chapitre 8



Chapitre 9



Chapitre 10



Ensemble du livre

