

Mandana Covindassamy

W. G. Sebald

Cartographie d'une écriture
en déplacement

Chapitre 5 – 979-10-231-1369-3

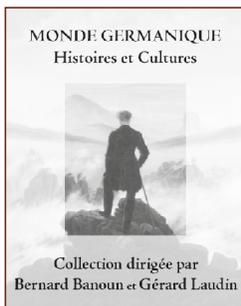




Ancienne élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm), agrégée d'allemand, Mandana Covindassamy est docteur en études germaniques de l'université Paris-Sorbonne. Après avoir exercé à l'université de Nantes, elle est actuellement maîtresse de conférences à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm.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

MONDE GERMANIQUE

Histoires et Cultures



Collection dirigée par

Bernard Banoun et Gérard Laudin

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

MONDE GERMANIQUE
Histoires et Cultures



Collection dirigée par
Bernard Banoun et Gérard Laudin

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

Mandana Covindassamy

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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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

Remerciements

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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014

© Sorbonne Université Presses, 2020

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

PDF COMPLET – 979-10-231-1363-1

TIRÉS À PART EN PDF :

Préambule – 979-10-231-1364-8

Chapitre 1 – 979-10-231-1365-5

Chapitre 2 – 979-10-231-1366-2

Chapitre 3 – 979-10-231-1367-9

Chapitre 4 – 979-10-231-1368-6

Chapitre 5 – 979-10-231-1369-3

Conclusion – 979-10-231-1370-9

Maquette et réalisation : Compo Méca (64990 Mouguerre)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren
Adaptation numérique 3d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

NOTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SUBVERSION

*Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes,
il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue.
Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique,
qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir,
dans la splendeur d'une révolution permanente du langage,
je l'appelle pour ma part : littérature¹.*

ROLAND BARTHES

La cohérence des choix d'écriture qui remettent en cause toute fixité monologique se traduit nécessairement par une prise de distance à l'égard des catégories et des valeurs admises par une société à une époque donnée. Le lecteur de Michel Foucault qu'était Sebald considère avec circonspection les évidences politiques, et plutôt que de les affronter en leur opposant une nouvelle vision, il démonte leur consistance supposée. Le type de déplacement des catégories dominantes qu'opèrent les livres de Sebald se fonde sur les procédés stylistiques mis au jour précédemment. Il permet de désigner les apories du discours par des techniques subversives et non par une dénonciation frontale.

POSITION(S) SUBVERSIVE(S)

Le jeu avec les frontières que met en place Sebald par son travail d'écriture est profondément orienté par un regard oblique sur le monde dans lequel il évolue. Souvent qualifié de mélancolique en raison des nombreuses références directes et symboliques à ce tempérament qui jalonnent ses écrits, Sebald s'explique en plusieurs endroits à ce propos². Dans l'acception qu'il en a, la mélancolie fonde une appréhension subversive du monde, cohérente, capable de miner les délimitations en place, qui se traduit également par son humour et son aptitude au canular.

¹ « Leçon », dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, t. V, p. 427-446, cit. p. 433.

² La question a été soulignée très tôt par la critique. Pour les premières analyses, voir Andreas Isenschmid, « Melencolia », art. cit. ; Irene Heidelberger-Leonard, « Melancholie als Widerstand. Laudatio anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an W.G. Sebald am 13. Dezember 2000 in Düsseldorf », *Akzente*, 48, avril 2001, p. 122-130.

Sebald s'est lui-même considéré mélancolique à de nombreuses reprises. Il inscrit dans le titre de l'un de ses ouvrages l'ombre de Saturne. Dès ses premiers écrits critiques, il a recours à cette catégorie, ce qui témoigne d'une ancienne familiarité théorique³. Si le terme ressortit à l'heure actuelle à la taxinomie psychiatrique et psychologique, l'étendue de ses acceptions et leur variation au cours des siècles ne permettent en aucun cas d'y voir une classification univoque. La langue allemande dispose ainsi d'un nombre considérable de synonymes qui gravitent autour de cette notion⁴. Depuis les termes les plus courants, régionaux ou familiers jusqu'à la désignation clinique, les registres sont nombreux. Ils témoignent de l'historicité d'une notion héritée de la plus haute Antiquité. Comme l'illustre parfaitement le titre de l'exposition *Mélancolie : génie et folie en Occident*⁵, le terme est traversé par deux champs de force principaux qui se combinent et produisent de nombreuses définitions, parfois opposées. Il s'agit donc ici de comprendre comment Sebald conçoit la mélancolie afin d'assigner avec précision le rôle qu'il lui attribue dans sa vision poétique.

L'image d'Épinal du mélancolique pourrait représenter un homme triste, songeur, vêtu de couleurs sombres, les joues creusées par le mal de vivre. Dans la vulgate psychologique, il est assimilé à un dépressif abîmé dans ses réflexions. Une lecture superficielle des textes de Sebald, émaillés de références à ce lexique, conduirait à imaginer l'auteur sous de tels traits, d'autant que cette hypothèse semble, selon toute apparence, corroborée par les déclarations de l'auteur : « Oui, je suis mélancolique. C'est une disposition émotive »⁶.

3 Voir notamment « Constructions du deuil. Günter Grass et Wolfgang Hildesheimer », dans *Campo Santo*, p. 99-122 (« Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer », dans *Campo Santo*, p. 101-127) et *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 110-112.

4 Ainsi l'ouvrage *Die sinn- und sachverwandten Wörter* indique-t-il « Melancholie : Schwermut, Schwermütigkeit, Trübsinn, Niedergeschlagenheit, Bedrücktheit, Depression, Athymie, Lypemanie, Hypothymie, *leichteren Grades* : Hypomelancholie, Subdepression » (p. 480) et « Schwermütig: trübsinnig, hypochondrisch, depressiv, melancholisch, pessimistisch, schwarzseherisch, nihilistisch, defätistisch, miesepetrig (*ugs.*), hintersinnig (*schweiz.*), bregenklüterer (*landsch.*), trübselig, wehmütig, wehselig (*schweiz.*), elegisch, trist, traurig, freudlos, freudelos (*schweiz.*), elend, kaputt (*Jargon*), unglücklich, todunglücklich, kreuzunglücklich, desolat, betrübt, trübe, bedrückt, gedrückt, bekümmert, unfroh, mauserig (*schweiz.*), nicht lustig, ängstlich, ernsthaft, kläglich, deprimiert, ruhig » (p. 636).

5 Voir le catalogue de l'exposition éditée par Jean Clair, *Mélancolie : génie et folie en Occident (en hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005)*, Paris/Berlin, RMN-Gallimard/Staatliche Museen zu Berlin, 2005.

6 Sven Siedenber, « Anatomie der Schwermut », *Rheinischer Merkur*, 16-19 avril 1996 p. 23 (je traduis).

Mais comme en témoignent les entretiens et les reportages consacrés à cet écrivain, la vérité est ailleurs. Notre propos ici n'est pas de déterminer le tempérament de l'auteur, mais bien de déduire de ses prises de position sa définition de la mélancolie. Fréquemment interrogé sur ce point, il apporte une réponse à l'ironie mordante : « Les gens, dit Sebald sur un ton qui mêle aversion et incompréhension, s'attendent alors à voir quelqu'un au bord du suicide. Comme si on se promenait avec une pancarte autour du cou où on aurait écrit "mélancolique", "suicidaire" ou quelque chose de ce genre⁷. » La réplique, qui date de 1996, laisse transparaître un certain agacement à l'égard d'une remarque manifestement déjà trop fréquente, et oppose implicitement à cette vision réductrice et galvaudée du mélancolique une définition qui s'en démarque nettement, comme le confirme cet extrait tiré d'un entretien accordé par l'auteur en 2001 :

La mélancolie n'est pas la dépression. Alors que la dépression interdit d'avoir des idées ou même de réfléchir à quoi que ce soit, la mélancolie, qui n'est pas non plus forcément un état agréable, laisse libre cours à la réflexion et à l'esquisse, sous des formes de bricolage qu'on élabore dans sa tête, de choses dont on n'avait jamais eu l'idée auparavant⁸.

En la plaçant hors de la sphère dépressive, Sebald trace les contours d'une mélancolie chargée d'un potentiel créateur qui se manifeste par une propension à la combinatoire. La surprise ne naît pas d'une inspiration, mais d'une reconfiguration, placée sous le signe du bricolage, dans le droit fil des développements que Sebald consacre par ailleurs au concept lévi-straussien. À l'opposé de l'autodestruction qu'implique la passivité dépressive, le tempérament mélancolique se reconnaît, selon Sebald, à son incapacité au repos :

Spiegel : On reproche souvent aux mélancoliques d'adopter une attitude intellectuelle bien commode.

Sebald : Ce serait plutôt une attitude résignée, la résignation étant la plus belle des nations, comme l'a dit Nestroy. La mélancolie n'est certainement pas commode, parce qu'elle a beaucoup à voir avec la compulsion de travailler. Un mélancolique ne cesse pas de travailler. Je suis par exemple incapable de partir en vacances⁹.

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

8 Volker Hage, « Ich fürchte das Melodramatische », art. cit., p. 234 (je traduis).

9 *Ibid.*, p. 234 (je traduis).

Au regard de ces commentaires proposés par l'auteur, la notion de mélancolie révèle une densité bien éloignée de la vision simpliste si fréquente.

Il est vrai que Sebald cultive une ambiguïté manifeste et joue avec la tradition¹⁰. Il n'hésite pas à recourir à l'usage de l'horoscope lorsqu'il relate sa naissance dans le poème *D'après nature* et la place sous le signe de Saturne, tout en combinant la référence astrologique à l'inscription plus favorable de sa date de naissance dans le calendrier chrétien, puisqu'il rappelle être né le jour de l'Ascension (DN, 71/76). Depuis les *Problèmes* d'Aristote¹¹, le tempérament mélancolique est associé au génie, si bien que ce lieu commun de la culture classique a fait l'objet d'un grand nombre de reprises et de détournements. La forme la plus connue en est l'horoscope généthliaque. Dans la tradition germanophone, le récit que Goethe donne de sa naissance en est la plus célèbre illustration¹². Goethe s'inspire lui-même du deuxième chapitre de l'autobiographie rédigée par Jérôme Cardan au xvi^e siècle, *De vita propria liber* (paru en 1643) qu'il avait relue en 1808. À sa suite, Günter Grass le remaniera en 1959 lorsqu'il décrira la naissance d'Oskar Matzerath dans *Le Tambour*. Sebald reprend ainsi une longue tradition littéraire en plaçant sa naissance sous le signe de Saturne.

300

Comme dans l'autobiographie goethéenne, l'interprétation première des auspices sous lesquels naît le futur écrivain Sebald se voit contredite, mais dans ce cas, ce sont les circonstances immédiates qui font l'objet d'une erreur d'interprétation, tandis que la vérité se trouve dans les astres. La tradition ancestrale, tant décriée, détient ici la clé véritable, et c'est elle qui entre en résonance avec l'heure historique vécue par l'Allemagne en mai 1944. Cet écho historique résonne singulièrement si l'on prend en considération le texte autobiographique de Walter Benjamin qui, lui aussi, est né sous le signe de Saturne. Alors qu'il évoque le tableau *Angelus Novus* de Paul Klee, dont il a fait l'acquisition, il cite la tradition angélique judaïque et ajoute : « [...] je suis venu au monde sous le signe de Saturne – la planète à la révolution lente, l'astre de l'hésitation et du retardement – [...] »¹³. » Walter Benjamin interprète

10 Voir Sigrid Löffler, « Melancholie ist eine Form des Widerstands », *Text+Kritik*, n° 158, 2003, p. 103-111, réf. p. 103-105 et Mary Cosgrove, « Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work », dans A. Fuchs et J.J. Long (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007, p. 91-110, réf. p. 92-97.

11 Aristote, *Problèmes*, trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1994, t. III, section XXX « Sur la raison, l'intelligence et la sagesse », premier problème, p. 9-36, notamment § 953a, p. 29.

12 Johann Wolfgang von Goethe, *Poésie et vérité*, trad. P. du Colombier, Paris, Aubier, 1941, p. 13 (*Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1986, p. 15).

13 Walter Benjamin, « Agesilaus Santanders <première version> », dans *Écrits autobiographiques*, op. cit., p. 334. (« Agesilaus Santanders <erste Fassung> », dans *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, t. VI, p. 521).

son destin en conjuguant les traditions religieuse et astrologique, si bien que l'élaboration à laquelle il procède témoigne en premier lieu de sa démarche singulière, de son positionnement au sein des différentes cultures dont il est l'héritier. L'influence de Saturne se manifeste selon lui par une tendance à la lenteur, à l'hésitation qui marque sa vie ; de manière rétrospective, son suicide à Port-Bou, alors qu'il tentait d'échapper à l'occupation nazie semble alors lui aussi porter la marque de l'astre néfaste. Sebald naît ainsi sous les auspices historiques qui ont coûté la vie à Walter Benjamin ; Saturne, symbole astrologique et culturel, régit une communauté de destin. Le rapprochement entre les deux auteurs n'est pas fortuit. Sebald possédait l'ouvrage de Susan Sontag, *Sous le signe de Saturne*, dans lequel l'essai du même nom est consacré à Walter Benjamin. L'essayiste américaine y démontre la place cardinale qu'occupe la mélancolie dans la pensée benjaminienne, et cite notamment le passage autobiographique mentionné, ainsi que les extraits des ouvrages théoriques qui corroborent sa démonstration. Ces pages sont particulièrement annotées par Sebald, de sorte que la description benjaminienne compte de manière attestée au nombre de ses références. Or, les réponses livrées par Sebald au cours des entretiens accordés à la presse portent la trace de la vision benjaminienne de la mélancolie. En effet, si Benjamin a recours à l'image saturnienne pour se décrire, il contribue aussi par ses écrits théoriques à la définition de la mélancolie. Sebald souligne ainsi dans l'essai de Susan Sontag le passage dans lequel elle précise l'affinité qui lie, selon Benjamin, la mélancolie à une soif de travail inextinguible¹⁴. Sans jamais se référer à la théorisation psychologique, sa pensée met en perspective les héritages historiques qui se sont déposés dans les reprises littéraires du thème saturnien¹⁵.

Plutôt que de proposer un aperçu des théories de la mélancolie depuis l'Antiquité¹⁶, il s'agit d'explorer la bibliothèque de Sebald afin d'établir avec

14 Susan Sontag, *Sous le signe de Saturne*, trad. B. Legars avec P. Blanchard et S. Sontag, Paris, Le Seuil, 1985, p. 38. « C'est une caractéristique du tempérament saturnien que d'éprouver son intériorité comme un boulet et d'en faire reproche à la volonté. Convaincu que la volonté est infirme, le mélancolique peut faire des efforts extravagants pour la développer. Si ces efforts sont couronnés de succès, l'hypertrophie de la volonté qui en résulte prend généralement la forme d'une dévotion compulsive au travail » (*Under the Sign of Saturn*, London, Writers and Readers Publishing, 1983, p. 126).

15 Ce point que relève Susan Sontag est souligné par Sebald dans son édition de l'essai (*ibid.*, p. 121).

16 Pour une présentation synthétique des théories mélancoliques de l'Antiquité à la Renaissance en lien avec Sebald, voir Holger Steinmann, « Zitatruinen unterm Hundsstern », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 145-156. Pour une présentation générale de la mélancolie de l'Antiquité à la Renaissance, voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion*,

précision les sources auxquelles il est venu puiser au cours de sa propre réflexion. Sebald possédait l'édition de 1963 de l'étude que Walter Benjamin consacre à la tragédie baroque, et dans laquelle il se penche sur les origines de la mélancolie. Les nombreux soulignements dont le livre porte la trace témoignent d'une lecture attentive de ce texte. Benjamin y fait état d'une double origine conceptuelle de cette pathologie. Les médecins du Moyen Âge l'ont codifiée, comme en témoigne la théorie des quatre tempéraments rédigée à Salerne par Constantin l'Africain, sous une forme qui est restée en vigueur jusqu'à la Renaissance. Le mélancolique est défini comme un homme envieux, triste, avide, avare, infidèle, et cette disposition ne compte pas au nombre des affections nobles. Son origine est rapportée à un excès de l'élément sec et froid dans l'organisme, à savoir de la bile noire. C'est d'ailleurs à partir du terme grec qui sert à la désigner que le nom de mélancolie a été formé. Or Benjamin souligne que la tristesse n'a pas toujours été un élément essentiel de la définition de la mélancolie, et rappelle le lien qu'Aristote établit entre le génie et la mélancolie, à laquelle sont associés des talents divinatoires¹⁷. Comme l'ont montré les entretiens accordés par Sebald, ce dernier considère bien la mélancolie comme une *disposition*, et non comme une pathologie, et associe ce tempérament à une force créatrice, selon une conception en tous points comparable à celle d'Aristote. Si cette définition de la mélancolie a pu déconcerter, c'est donc en raison d'une erreur de contextualisation. Replacée dans son acception antique, la mélancolie sebalddienne recouvre sa cohérence.

L'autre source qui vient enrichir cette notion au Moyen Âge est l'astrologie, science grecque conservée par les Arabes. C'est elle qui souligne l'influence de l'astre funeste, Saturne, dans la détermination de ce tempérament, alors qu'il est absent des considérations médicales antérieures. Mais l'influence de la planète peut aussi bien susciter un penchant pour la contemplation, le savoir et des talents prophétiques. Benjamin souligne alors l'étonnante convergence des deux traditions¹⁸. Elles se marient dans la représentation allégorique qu'en donne Albrecht Dürer dans « Melencolia I », comme l'ont révélé les travaux d'Erwin Panofsky et Fritz Saxl¹⁹. En reprenant certains aspects de cette

médecine et art, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989. Pour une présentation des conceptions psychiatriques de la mélancolie, voir Hubert Tellenbach, *Melancholie : Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*, Berlin/New York, Heidelberg/Springer, 1983.

¹⁷ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller avec le concours de A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985 p. 158 (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1963 p. 157-159).

¹⁸ *Ibid.*, p. 159-161 (p. 161-163).

¹⁹ Walter Benjamin se réfère ici à Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Dürers „Melencolia I“. Eine Quellen-und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Studien der Bibliothek Warburg, B.G. Teubner, 1923.

analyse, Benjamin rappelle nombre de symboles associés à la mélancolie, par exemple le chien, et Sebald annote méticuleusement ces passages. La principale conclusion que Benjamin propose au terme de son étude conceptuelle réside dans la nature dialectique de la notion, considérée par chacune des traditions invoquées sous un jour positif comme sous un jour négatif. Elle est à l'origine de la paresse comme de l'érudition, de la stupidité comme de l'intelligence, de la trahison comme de la fidélité. À ce titre, Kronos en est la figure emblématique, seigneur de l'âge d'or détrôné, père condamné à une éternelle stérilité, aisément dupé et d'une antique sagesse. La polarité immanente à la notion exprime la configuration propre de la mélancolie. Ce passage est souligné par Sebald²⁰ ; il connaît donc tout à fait l'héritage complexe de la mélancolie et son ambivalence fondamentale.

À l'aune d'une telle ambiguïté, le contexte dans lequel Sebald fait référence à la célèbre gravure de Dürer s'éclaire. Dans la première partie des *Anneaux de Saturne*, le narrateur rappelle la vie de deux de ses collègues disparus. Le bureau de Janine Dakyns, spécialiste de l'œuvre de Flaubert, ressemble à une dune de papiers dans laquelle elle retrouve sans la moindre hésitation les documents qu'elle cherche. Assise au milieu de ses manuscrits, elle est comparée à la mélancolie (*AS*, 20/18-19). Le rapprochement repose sur l'impression de désordre qui se dégage aussi bien de l'allégorie de Dürer que de la description du bureau de Janine Dakyns, ainsi que sur l'attitude pensive des deux femmes, abîmées dans leurs réflexions. En outre, ce passage met en parallèle les papiers et les outils de la destruction, si bien que le travail du chercheur en littérature semble de prime abord participer d'une œuvre négative. Les instruments qui jonchent le sol sont pourtant en premier lieu des outils de construction²¹. Jetés en désordre à même le sol, ils sont mis au rebut, et avec eux les projets auxquels ils contribuent. Mais la réponse placée dans la bouche de Janine Dakyns propose une autre lecture de ce champ de bataille intellectuel. Tandis que construction et destruction sont présentées par le narrateur dans une configuration antinomique, la chercheuse révèle leur congruence. Sous le voile du désordre, l'ordre est en élaboration. Or cette lecture dialectique du travail de recherche est confortée par la tension qui habite, depuis l'Antiquité, la mélancolie, et dont Sebald est conscient dès sa thèse consacrée à l'œuvre de Döblin. Il y note ainsi l'ambivalence de la notion et qualifie déjà d'outils de destruction les objets épars

²⁰ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 161. « C'est dans l'espace de cette dialectique que se déroule l'histoire du problème de la mélancolie » [« Im Raume dieser Dialektik spielt die Geschichte des Melancholieproblems sich ab. » (p. 164)].

²¹ Voir Claudia Öhlschläger, « Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau », dans Michael Niehaus et Claudia Öhlschläger (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, p. 189-204, réf. p. 195 et John Beck, « Reading Room », *op. cit.*, p. 79-80.

qui figurent sur la gravure de Dürer²². Sebald présente l'allégorie sous un jour dynamique : sous les apparences de la destruction, de la stupeur, elle se livre en vérité à un patient travail de reconstitution.

Le portrait de Janine Dakyns est loin d'être le seul à recourir à la « mélancolie » afin de décrire le tempérament d'un personnage. Les occurrences sont si nombreuses qu'un examen systématique conduirait à une fastidieuse énumération de cas. En revanche, une synthèse du lexique de la mélancolie nous mène à un résultat digne d'intérêt. La langue allemande dispose en effet d'un éventail plus large que le français pour désigner l'humeur mélancolique, usant notamment de « Melancholie », « Schwermut », « Wehmut » et « Trübsinn ». Tandis que le premier terme est commun à l'usage médical et à l'acception antique, les autres termes ne sont pas employés par la nomenclature clinique psychiatrique. Or Sebald ne recourt pas exclusivement au terme « Melancholie ». Il est principalement en concurrence avec « Schwermut²³ ». Dès lors, la persistance de « Schwermut » dans l'usage sebaldien témoigne du large spectre qu'il confère à cette notion héritée de l'Antiquité et de nouveau théorisée à la Renaissance.

304

À cette perception de la mélancolie nourrie par les traditions médicales et astrologiques vient s'adjoindre pour Sebald une dimension *politique*, fondée notamment sur la lecture de l'étude sociologique que Wolf Lepenies consacre à la mélancolie²⁴. À l'instar de Benjamin, Lepenies retrace la généalogie des conceptions qui ont abouti à la formation d'une notion si complexe. Mais à la différence de son prédécesseur, il souligne l'existence d'une double origine au sein du monde grec. Tandis qu'Hippocrate tient la mélancolie pour une maladie dans le troisième livre sur les épidémies, Aristote, à nouveau cité, l'associe à la noblesse du génie. Au lieu d'établir une distinction entre la lecture astrologique de la mélancolie et celle que propose la tradition médicale grecque, Lepenies met en évidence une dichotomie au sein de cette dernière, et insiste sur le rôle décisif joué par la Renaissance florentine dans l'évolution de la notion.

²² *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 111-112.

²³ Par exemple dans *Les Anneaux de Saturne* p. 191 et 233 où le terme est rendu par la notion de neurasthénie (p. 192 et 231).

²⁴ Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1969. Contrairement à l'étude de Walter Benjamin, cet ouvrage tient également compte des acceptions psychiatriques du terme en s'appuyant notamment sur l'ouvrage de Hubert Tellenbach précédemment cité. Sebald souligne de nombreux passages de son livre. Sa réception de l'ouvrage est également attestée dans son article de 1975 « Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer », dans *Campo Santo*, note 2 p. 249-250 (p. 256-257), ainsi qu'en 1980 dans sa thèse consacrée à l'œuvre de Döblin, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 38.

Toutefois, la différence la plus profonde réside dans l'importance que Lepenies accorde au traitement politique de la mélancolie, notamment par une étude poussée de l'utopie, trop souvent négligée, que Burton propose à son lecteur dans l'avant-propos de *The Anatomy of Melancholy*. Sebald relève notamment dans l'étude de Lepenies les remarques qui portent sur l'extrême extension dont Burton crédite cette notion antique, de sorte qu'elle en vient à s'éteindre, puisqu'elle est appliquée aussi bien aux hommes qu'aux animaux, aux plantes et même aux minéraux. *The Anatomy of Melancholy*, publié en 1621 par Robert Burton²⁵ sous le pseudonyme Démocrite Junior, propose une analyse remarquablement érudite de ce mal dont l'auteur se disait atteint, et contre lequel il a lutté en écrivant le traité. Burton procède à une série de subdivisions d'un extrême raffinement. La variété des pathologies associées à la mélancolie est considérable. Tandis que la totalité de la troisième partie est consacrée aux subtilités des formes de la mélancolie amoureuse, la première réunit, toujours sous un même terme, par exemple les conséquences d'une trop grande assiduité universitaire, les suites du veuvage chez les femmes et un excès d'ambition masculine, et établit des listes de symptômes d'une extrême précision selon la nature de l'affection et les habitudes alimentaires. Ce qui ressort de ce livre pourrait se résumer sous cette forme : la mélancolie est le résultat d'un dérèglement de l'humeur, au sens littéral. Dans le droit fil de la conception antique, le mélancolique sécrète trop d'humeur noire, et selon sa complexion, cet excès prend les formes les plus variées. Aussi l'atrabilaire de Molière, Alceste, figure comique par excellence, se trouve-t-il pris à la fois par les feux de la colère et par ceux de l'amour.

À partir de l'analyse de Burton et de son utopie, Lepenies propose une lecture politique de la mélancolie. Il l'interprète comme une stratégie de repli du sujet face à une société dont il rejette les valeurs et les buts. Pourtant, au lieu d'entrer en rébellion en proposant d'autres valeurs, il se retire du champ social. Cet « escapisme » constitue une forme de protestation politique silencieuse. Dans le prolongement de cette analyse, Sebald attribue également une pertinence politique à la mélancolie. En réponse à l'accusation selon laquelle les mélancoliques se réfugient confortablement à l'écart des réalités, perdus dans leurs tristes rêveries, il déclare : « Pour moi, la mélancolie n'a rien de commode, c'est une attitude de résistance. Elle examine tout dans le détail, elle atteste les pertes²⁶. » La mélancolie sebaldienne n'est donc pas coupée de la réalité ;

25 Sebald possédait l'édition suivante : Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy, what it is, with all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostics, and Several Cures of it. In Three Partitions. By Democritus Junior*, London, J.&E. Hodson, 1804.

26 Hans-Peter Kunisch, « Die Melancholie des Widerstands », *Süddeutsche Zeitung*, 5 avril 2001, p. 20 (je traduis).

bien au contraire, elle a partie liée avec un examen incessant des résidus qui témoignent de la destruction. Cette position émerge dès la thèse de Sebald sur l'œuvre d'Alfred Döblin, où il prolonge ses considérations sur la mélancolie par un court développement sur ses implications politiques : « La force de résistance de la mélancolie [...] bastion extrême de la vision humaniste dans les grands textes de ce siècle, ceux de Kafka et dans *Docteur Faustus*, mais également dans l'œuvre de Günter Grass, qui s'est penché sur la fonction politique d'un deuil persistant [...] »²⁷. » Au lieu de s'aveugler sur la marche de l'histoire, le mélancolique s'attarde à contempler des ruines dont son écriture préserve la mémoire. Dans ses écrits critiques, Sebald dessine en filigrane les contours de l'écriture mélancolique, qu'il résume dans son introduction à un de ses recueils d'essais consacrés à la littérature autrichienne :

La mélancolie, cette pensée du malheur en train de s'accomplir, n'a pourtant rien de commun avec la nostalgie de la mort. C'est une forme de résistance. Et au niveau de l'art, sa fonction est alors tout sauf simplement réactive ou réactionnaire. Quand, l'œil fixe, elle refait les comptes pour comprendre comment on a bien pu en arriver là, on voit bien que la force motrice du désespoir et celle de la connaissance suivent des voies identiques. La description du malheur contient la possibilité de son dépassement²⁸.

Il répond ainsi de manière préventive aux reproches de conservatisme qui auraient pu lui être opposés. L'attention aux traces de la disparition ne vise pas à restituer l'intégrité de ce qui n'est plus, mais bien à mettre en lumière, à la manière de l'archéologue, ce qui reste présent sous la forme de débris. Elle prend donc acte du processus à l'œuvre et ne cherche pas à créer artificiellement une sphère préservée. À ce titre, elle ne saurait être assimilée à la nostalgie d'une époque dorée à jamais disparue²⁹. La force subversive de la mélancolie

27 *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, p. 112 (je traduis) : « Die Widerstandskraft der Melancholie, in den großen deutschsprachigen Büchern dieses Jahrhunderts, bei Kafka und im „Doktor Faustus“, nicht zuletzt auch bei Günter Grass, der über die politische Funktion insistenter Trauer nachgedacht hat, eine äußerste Bastion humanistischer Weltsicht [...] ».

28 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 12 (je traduis) : « Melancholie, das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks, hat aber mit Todessucht nichts gemein. Sie ist eine Form des Widerstands. Und auf dem Niveau der Kunst vollends ist ihre Funktion alles andere als bloß reaktiv oder reaktionär. Wenn sie, starren Blicks, noch einmal nachrechnet, wie es nur so hat kommen können, dann zeigt es sich, daß die Motorik der Trostlosigkeit und diejenige der Erkenntnis identische Exekutiven sind. Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein ».

29 Sebald a d'ailleurs tracé très clairement une ligne de partage entre son travail et la nostalgie dans un entretien accordé à Gordon Turner à propos des *Anneaux de Saturne*. Interrogé au sujet de la manière dont il fait resurgir le passé au contact d'une simple pierre ou à la vue d'un bâtiment, il déclare : « C'est aussi éloigné que possible de toute approche nostalgique,

réside dans son aptitude à voir les ruines, à en faire état, si bien que ce regard renvoie, par sa transparence, à l'efficacité du processus et ouvre la possibilité de son dépassement. Une telle acuité ne peut être atteinte depuis une position de retrait ou de surplomb, dont la perspective fausserait la pertinence. Elle suppose une position immanente à la réalité qu'elle examine, tout en lui combinant une plasticité grâce à laquelle elle échappe à l'unilatéralisme. Et c'est bien dans ce positionnement singulier que réside, au sens propre, la subversion, cette aptitude à se soustraire en virevoltant à la rigidité statique. Dans la même préface, Sebald a nommé au préalable deux traits saillants dans l'écriture des auteurs autrichiens qu'il étudie : l'attention accordée au dérangement et aux transgressions frontalières :

La précision dans l'observation et dans le langage avec laquelle on opère ici transmet une vision si lumineuse de la nature du dérangement humain que la psychologie et ses maximes de maîtresse d'école, dont le but premier est pourtant de participer à la classification et à l'administration de la souffrance, semblent par contraste une activité bien superficielle et insensible.

Il est difficile de dire d'où provient l'intérêt pour le passage des frontières qui s'exprime dans la littérature autrichienne [...]. En tout cas, dès le premier franchissement de la frontière, il en va de la perte irrévocable de la familiarité³⁰.

Il établit ainsi une continuité entre des aspects de l'écriture qui auraient pu être dissociés sous les termes de finesse psychologique et de rapport complexe à la patrie et y lit un mouvement commun qui renonce à la distinction confortable entre intérieur et extérieur, entre normalité et folie, et préfère tracer des lignes sinueuses continues. En serrant au plus près ces méandres, les écrivains étudiés font preuve d'une lucidité que Sebald met au crédit de la mélancolie, et récusent

de toute forme d'intérêt purement antique. Dans mon esprit, c'est une tentative de fournir quelque chose comme une historiographie critique, et donc cela n'a strictement rien à voir avec l'"escapisme" ou la nostalgie » (W.G. Sebald et Gordon Turner : « Introduction and Transcript of an Interview given by Max Sebald », art. cit., p. 24, je traduis). Dans ce contexte, l'escapisme doit être entendu comme un repli hors de la société conçu afin de lui échapper, alors que le mélancolique, au sens sebaldien du terme, agit par son écriture et assume donc pleinement son rôle créatif au sein d'un monde dont il perçoit parfaitement les défauts.

30 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 9-10 (je traduis) : « Die Präzision der Beobachtung und der Sprache, mit der hier verfahren wird, vermittelt eine derart durchleuchtete Vorstellung von der Natur menschlichen Derangements, daß die Schulweisheit der Psychologie, die in erster Linie doch stets an der Rubrizierung und Administration des Leidens ihr Teil hat, sich als ein vergleichsweise oberflächliches und indifferentes Geschäft ausnimmt. / Es ist schwer zu sagen, wo das in der österreichischen Literatur zum Ausdruck kommende Interesse an Grenzübergängen sich herschreibt [...]. In jedem Fall aber geht es schon beim ersten Überschreiten der Grenze um den unwiderruflichen Verlust der Familiarität. »

les schémas de pensée préétablis. Ils ouvrent ainsi la voie à un travail de sape des rigidités intellectuelles. Une telle approche va de pair avec une résistance à l'égard des discours politiques dominants, et ce par-delà le contexte historique immédiat de leur production³¹, dans la mesure où elles ouvrent au lecteur la possibilité d'un horizon dépouillé de grilles de lecture préétablies. En ce sens, Sebald se démarque certes de la notion d'« escapisme » présente dans la définition de Lepenies, car elle implique un retrait total du champ social, mais l'écrivain en retient l'idée d'une résistance non frontale à un système. Par son activité créatrice, le sujet mélancolique au sens sebaldien agit dans le champ social en donnant à entendre une voix discordante.

Un tel degré de lucidité va souvent de pair avec une tristesse qui naît de la contemplation du désastre. Pourtant, la capacité à regarder en face le cours des choses est déjà le signe d'une force où vient puiser la résistance : « Elle [= la mélancolie] ne se laisse pas persuader que quelque chose se passe bien quand rien ne se passe bien »³². Afin de parvenir à voir la réalité en face, il faut savoir rester sourd aux sirènes optimistes. L'éditeur de Sebald, Michael Krüger, le définit comme un mélancolique, et précise qu'il entend par là quelqu'un qui voit le monde tel qu'il est, et non un suicidaire³³. Dans cette formule lapidaire se condense la vision sebaldienne d'une mélancolie dotée d'une portée politique, clairvoyante, bien différente de la dépression, et fondée dans la théorie psychanalytique. Dans son essai de 1915, « Deuil et mélancolie³⁴ », Freud met l'accent sur les liens qui unissent ces deux manifestations, ainsi que sur ce qui les sépare. Sans entrer dans le détail de la théorie, notons que Freud met en avant les profondes similitudes de ces deux phénomènes en raison de l'identité partielle de leurs symptômes, notamment une humeur sombre, le manque d'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité à aimer. Mais

31 Au plan biographique, Richard Sheppard, qui a bien connu l'auteur, souligne que ce dernier s'est tourné vers l'écriture narrative afin de trouver un moyen de former contrepoids à l'évolution critique du travail universitaire en Angleterre en raison des réformes mises en place par le gouvernement de Margaret Thatcher. Voir Richard Sheppard, « Dexter – sinister », *Journal of European Studies*, 2005, p. 419-463, réf. p. 423.

32 Cité par Hans-Peter Kunisch, „Die Melancholie des Widerstands”, art. cit., p. 20 (je traduis).

33 Michael Krüger, „Der Heimatschriftsteller. W.G. Sebalds 'Austerlitz'”, dans *Deutsches Literaturarchiv Marbach, Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*, Stuttgart, Deutsche Schillergesellschaft, 2006, p. 164-167, réf. p. 167. Précisons que le suicide n'est en aucun cas considéré par W.G. Sebald comme une marque de faiblesse. Que ce soit par son intérêt pour des auteurs comme Jean Améry, ou dans son œuvre narrative qui traite souvent de ce point, il le présente comme l'issue choisie par des personnes qui ne pouvaient faire autrement, en raison de leur passé.

34 Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Œuvres complètes*, éd. A. Bourguignon, P. Cotet et J. Laplanche, Paris, PUF, 1988, t. XIII, p. 259-278 (« Trauer und Melancholie », dans *Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe*, édité par A. Mitscherlich, A. Richards et J. Strachey, Frankfurt a.M., Fischer, 1975, t. III, p. 193-212).

tandis que le deuil est provoqué par la perte d'un être ou d'une entité clairement identifiable, la mélancolie n'a pas pour point de départ un événement extérieur de ce type. Dès lors, l'état mélancolique ne cède pas nécessairement, comme cela se produit dans le cas du deuil. Dans le cadre de l'analyse menée ici, deux points se révèlent cruciaux. D'une part, la mélancolie est *semblable* au deuil, puisque tous deux témoignent d'une réaction à une perte. De l'autre, Freud est frappé par la lucidité du sujet mélancolique à son propre égard, ainsi que par la facilité avec laquelle il fait état de ses échecs et de ses incapacités, à l'instar du prince Hamlet. Or ces aspects sont inscrits dans la mélancolie sebalienne, que ce soit en raison de la prévalence thématique du deuil dans l'ensemble des récits, ou encore de la clairvoyance du sujet et de son aptitude saisissante à la restitution de ses considérations.

Un court texte de Sebald vient corroborer l'hypothèse d'une forte coloration politique de l'acte d'écriture dans sa poétique, guidée par un regard mélancolique. L'auteur y considère la construction européenne comme l'expression d'un processus guidé par une absence de programme, conforme en cela à l'ensemble des développements évolutionnistes. Il lit une corrélation entre le degré de dépolitisation d'une société et sa compétitivité économique. Selon lui, les tendances macroéconomiques ressortissent à des données de l'histoire naturelle, plus que les tentatives politiques et sociales de les contrecarrer. C'est l'économie qui détermine le nombre d'habitants d'un territoire, et c'est elle qui conduit à la transformation de l'Europe en de gigantesques régions citadines qui colonisent les provinces les plus éloignées. Sebald souligne le rôle joué par la mobilité dans le discours dominant et établit un lien de causalité entre la fin de l'asynchronie qui régnait par exemple entre ville et campagne et l'aptitude actuelle à tout oublier au plus vite. Cette capacité serait l'expression d'une adaptation réussie à un mode d'existence désormais entièrement coupé de la nature. Un tel contexte joue un rôle déterminant sur la production littéraire :

On le sait, la littérature a pour tâche de pouvoir dire ce qui était une fois. [...] Dès à présent, il y a quantité de textes qui souffrent de ce que leur auteur n'a plus aucun souvenir. [...] La littérature assimile les bredouilllements de la communication. [...] Maintenant, tout le monde peut être auteur. [...] Et si par hasard quelque chose qui s'apparente à une description valable du présent voit le jour, sa parution est noyée dans le pluralisme promu par l'économie de marché ultradéveloppée dans laquelle tout se vaut bien³⁵.

35 « *Europäische Peripherien* », dans J. Wertheimer (dir.), *Suchbild Europa – künstlerische Konzepte der Moderne*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 65-67, cit. p. 67 (je traduis). « Literatur ist bekanntlich darauf angewiesen, daß sie von etwas berichten kann, was einmal war. [...] Bereits jetzt gibt es zahlreiche Texte, die daran krankten, daß ihre Autoren keine

Non seulement Sebald affirme ici une position très critique à l'égard de la société européenne contemporaine, mais il en tire les conséquences et livre son analyse de la production littéraire de son temps. La tâche qui incombe à son sens à la littérature ne saurait se concevoir sans mémoire, c'est-à-dire sans une actualité du passé, préalable indispensable à toute description valable du présent. Se souvenir n'est pas une façon de rester coupé des réalités contemporaines. Pour Sebald, écrire est un acte politiquement déterminé – et déterminant.

Comique

310 La mélancolie de Sebald n'est pas synonyme de tristesse ou de dépression. Bien que le nom de Sebald soit très rarement associé à l'humour, ses récits livrent des passages d'un comique indéniable³⁶. Or contrairement aux apparences, ce trait n'est précisément pas sans lien avec la mélancolie telle que l'entend Sebald, bien au contraire. En effet, le degré de clairvoyance qu'elle suppose est le gage d'une sensibilité exacerbée aux absurdités du monde, qui peuvent revêtir un aspect proprement comique.

Si la conjonction de l'humour et de la mélancolie se comprend grâce à la lucidité qui leur est commune, cette parenté est fondée d'un point de vue historique autant qu'au plan conceptuel. Étymologiquement, l'humour est lié à l'humeur. Il met en mouvement, par le rire, les humeurs du corps, tandis que la mélancolie, entendue dans son acception médicale, est le fait d'un excès de bile noire. Dans les deux cas, un fluide est en mouvement. Mais au-delà de cette simple convergence, la tradition littéraire recèle des ouvrages dans lesquels une relation directe est établie entre ces deux notions. Comme le relèvent Klibansky, Panofsky et Saxl, ce point apparaît dans la littérature anglaise et dans la littérature espagnole notamment, à l'époque baroque. Leur analyse met en évidence plusieurs types de liens entre ces deux notions³⁷. Fondamentalement, la mélancolie véritable peut être transfigurée par l'humour lorsqu'un personnage affecté par ce tempérament considère avec dérision son propre comportement. Le mélancolique et l'humoriste ont en partage une disposition métaphysique commune qui les rend sensibles à la contradiction entre finitude et infini,

Erinnerung mehr haben. [...] Literatur assimiliert das Gebrabbel der Kommunikation. [...] Autor kann jetzt jeder werden. [...] Und kommt doch einmal so etwas zustande, wie eine gültige Beschreibung der Gegenwart, so geht es unter in dem von der hochentwickelten Marktwirtschaft beförderten Pluralismus, in dem alles gleich gültig ist. »

36 Voir Mark R. McCulloh, *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, University of South California, 2003, réf. p. 13-14 et p. 19.

37 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art, op. cit.*, p. 380-381.

évanescence et éternité. En termes plus sebaldiens, tous deux sont lucides³⁸. Dès lors, il n'est pas surprenant d'entendre l'auteur converser à propos du comique :

[Sebald :] Je veux dire que l'envers de la mélancolie est toujours l'ironie, et il n'est pas vraiment possible d'avoir l'un sans l'autre.

Zeeman : Alors pourquoi est-il important de, disons, « cultiver », l'ironie ?

Sebald : Eh bien, c'est absolument capital car si vous êtes, comme je crains que ce soit mon cas, de nature mélancolique, peut-être même légèrement dépressive, alors vous en avez absolument besoin pour survivre. Et si vous vous retrouvez à exercer le métier d'écrivain, vous avez besoin de l'ironie pour garder les lecteurs de votre côté, parce que la mélancolie pure n'est pas assimilable. Tous les écrivains mélancoliques avaient un côté très drôle ³⁹.

En lieu et place de la simple disposition commune à deux tempéraments que voyaient Klibansky, Panofsky et Saxl, Sebald introduit ainsi une corrélation nécessaire, qui s'exprime dans ses œuvres narratives. En conjuguant mélancolie et ironie, il reprend un point de vue développé dans son essai sur l'œuvre de Thomas Bernhard. Il y établit un lien entre la noirceur de cette écriture et la satire qu'elle recèle⁴⁰. Le dilemme moral dans lequel se trouvent les auteurs de ce type les mène aux abords de la folie. Selon Sebald, Bernhard trouve une planche de salut davantage dans le rire qu'en reconnaissant sa part de culpabilité dans l'état des choses. Le rire s'inscrit dans une perspective carnavalesque au sens bakhtinien du terme, où le renversement des valeurs sociales pour un temps défini dans les cités médiévales est lu comme une force qui gagne la littérature après sa suppression du calendrier social. Sebald résume alors les développements du théoricien en insistant sur le fait que la répression du carnaval par une culture désormais homogène a conduit à sa sublimation dans l'humour, l'ironie et autres manifestations du rire. La subversion carnavalesque se métamorphose et prend les traits du comique de langage. Par son œuvre, le satiriste échapperait au travail de la paranoïa, ce qui ne le mettrait pas à l'abri de succomber à la folie, tandis que la réaction politique aurait partie liée avec des structures paranoïdes. Sebald situe ainsi la déflagration du rire par rapport à une vision politique. Dans son œuvre, les interventions du comique entrent bel et bien en résonance avec la lucidité qui définit sa perception du monde.

38 Dans ses lectures poétiques, Italo Calvino évoque ces réflexions des trois historiens de l'art. Sebald en possédait un exemplaire où il souligne vivement le passage en question. Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrhundert*, trad. B. Kroeber, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1991, p. 37.

39 W.G. Sebald et Gordon Turner, « Introduction and Transcript of an interview given by Max Sebald », art. cit., cit. p. 25 (je traduis).

40 « Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 103-114, réf. p. 112-114.

Entre autres procédés, Sebald a recours à des personnages-doublons, dont la réduplication semble être le résultat d'un bégaïement produit par un monde qui dénonce de la sorte sa propre inanité. Le premier exemple se trouve dans la dernière partie de *Vertiges* et concerne l'enfance du narrateur. À W., dans l'Allgäu de l'immédiat après-guerre, la vie poursuit son cours retiré. Au nombre des figures qui peuplent l'univers de l'enfant compte le docteur Piazolo, décrit de la manière suivante : « N'hésitant pas, en cas d'urgence, à faire office de vétérinaire et manifestement résolu à mourir en selle, le Dr Piazolo, été comme hiver, portait un vieux bonnet d'aviateur à oreilles, d'ahurissantes lunettes de motocycliste, une tenue et des guêtres de cuir⁴¹. » Sa tenue vestimentaire rappelle ces photographies de pilotes de deux-roues motorisés pendant la seconde guerre mondiale. L'extrême constance du docteur devient, par son excès, comique, et se voit amplifiée par le dédoublement du personnage sous les traits du curé Wurmser :

312

Au demeurant, le Dr Piazolo avait aussi un double, son propre décalque motorisé, en la personne du curé Wurmser, qui n'était pas non plus de première jeunesse et depuis fort longtemps déjà s'en allait sur deux roues administrer par monts et par vaux ses extrêmes-onctions, transportant son nécessaire liturgique, chrême, eau bénite, sel, petit crucifix d'argent et saint sacrement, dans un vieux sac à dos en tous points à l'image, si l'on ose dire, de celui du docteur, de sorte qu'un jour où ils s'étaient retrouvés à l'*Auberge de l'Aigle*, les deux hommes, le curé Wurmser et le Dr Piazolo, avaient, dit-on, interverti leurs sacs, et que le Dr Piazolo était parti chez son malade avec les objets de culte tandis que le curé Wurmser arrivait avec la trousse du médecin chez son paroissien à l'article de la mort⁴².

Si les procédés qui font naître le comique sont évidents, on notera à quel point la description demeure d'une sobriété comparable à celle des autres descriptions.

41 *Vertiges*, p. 204-205. « Winters wie sommers trug der Dr. Piazolo, der in Notfällen ohne weiteres auch Veterinärsgeschäfte zu übernehmen bereit war und der offenbar den Vorsatz gefaßt hatte, im Sattel zu sterben, eine alte Fliegerhaube mit Ohrenklappen, eine ungeheure Motorradbrille, eine lederne Montur und lederne Gamaschen » (p. 251).

42 *Ibid.*, p. 205. « Übrigens hatte der Dr. Piazolo noch einen Doppelgänger oder Schattenreiter in dem gleichfalls nicht mehr zu den Jüngsten zählenden Pfarrer Wurmser, der seine Versehgänge auch die längste Zeit schon mit dem Motorrad machte, wobei er das Versehgerät, das Salböl, das Weihwasser, das Salz, ein kleines silbernes Kreuzifix sowie das Allerheiligste Sakrament in einem alten Rucksack mit sich führte, der dem des Dr. Piazolo, wenn man so sagen kann, bis aufs Haar glich, weshalb die beiden, der Pfarrer Wurmser und der Dr. Piazolo, ihre Rucksäcke, als sie einmal im Adlerwirt beieinandergesessen sind, auch verwechselt haben, so daß der Dr. Piazolo mit dem Versehgerät zu seinem nächsten Patienten und der Pfarrer Wurmser mit dem Arztwerkzeug zum nächsten im Erlöschen liegenden Mitglied seiner Gemeinde gekommen sein soll » (p. 251-252).

La minutie avec laquelle le matériel est décrit confère au passage sa puissance évocatrice, si bien que la confusion des sacs du médecin et du curé en devient bien plus plaisante. Le passage se poursuit par l'évocation de la seule différence qui permettait de distinguer le docteur du curé alors qu'ils sillonnaient les routes de la région : le premier laissait traîner ses pieds sur la chaussée ou dans la neige par mesure de sécurité. Dans la quasi-identité des personnages réside la critique d'une société qui produit d'après un même modèle celui qui doit sauver la vie et celui qui vient assurer le salut de l'âme. La fonction de ce passage est de montrer combien la fermeture de cette petite société ne laissait pas de place à la venue d'un nouveau médecin, étranger, le docteur Rambousek, qui se verra acculé au suicide. Le comique est ainsi mis au service d'une dénonciation sociale profonde. Une variante de cet épisode est développée dans le récit des *Émigrants* consacré à l'instituteur Paul Bereyter. Hostile à la religion, il n'assure pas le catéchisme, dont la charge est confiée successivement au catéchiste Meier avec un i, puis au prébendier Meyer avec un y (*E*, 46-47/53). Désignés dans la suite du texte par les tournures Meier-i et Meyer-y, ils ne sont que des variantes du même. L'insistance avec laquelle la différence orthographique est reprise, alors même que l'écrit dispense de cette précision, renvoie à la distinction opérée à l'oral pendant l'enfance du narrateur⁴³. Ce type de comique entre de manière plus large dans le cadre de la satire sociale à laquelle se livrent les récits sebaldiens.

Outre le bégaiement d'une société qui produit des êtres semblables, la déformation physique ou mentale de certains de ses membres est une autre trace du malaise général. Ces personnages ne tiennent jamais le rôle d'interlocuteur, mais comptent au nombre des souvenirs laissés par une société malade. Ce rapprochement, toujours explicite, est mené sur un mode humoristique, en fonction du contexte. Dans le dernier récit des *Émigrants*, l'un de ces personnages, âgé d'une cinquantaine d'années, souffrant de strabisme léger et de congestion, est assis en face du narrateur alors que ce dernier entreprend l'un de ses rares voyages en Allemagne :

Soufflant comme un phoque, il ne cessait de rouler dans sa bouche à demi ouverte une langue informe à laquelle collaient encore des restes de nourriture. Il était assis jambes écartées, bedaine et bas-ventre horriblement comprimés dans un short d'été. Je n'aurais su dire si le corps et l'esprit de mon compagnon

⁴³ *Les Émigrants*, p. 65 (p. 77) où le magasin du grand-père de Paul est décrit dans la splendeur qui précédait le régime nazi. Parmi les employés se trouvaient Müller Hermann et Müller Heinrich, eux aussi désignés selon les tournures orales par lesquelles on devait les distinguer. Il est précisé qu'ils n'entretenaient pas de lien de parenté. Comme dans l'exemple précédent, on peut lire dans ce détail l'évocation d'un monde clos sur lui-même.

de voyage étaient déformés à cause d'un long internement psychiatrique, d'une tare héréditaire ou simplement de l'abus de bière et de cochonnailles⁴⁴.

314

Ce passage, dont la chute est véritablement comique, porte une série d'attaques à certains traits sociaux. Toute la satire réside dans l'énumération des causes plausibles de la débilité physique et mentale. Le narrateur considère en premier lieu que la psychiatrie pourrait être à l'origine des troubles du personnage, ce qui équivaut à l'accuser de provoquer des maux auxquels elle devrait remédier. Parmi les causes invoquées figurent, aux côtés de l'internement, la pathologie congénitale, ainsi que les habitudes alimentaires typiquement allemandes. Or en plaçant ces trois facteurs sur un plan équivalent, le narrateur indique implicitement que le mode de vie allemand est pathogène. Les traces de la destruction causée par le nazisme se lisent jusque dans les déformations dont les corps portent la marque. À ce personnage traité sur un mode satirique fait écho une silhouette croisée par Jacques Austerlitz à Theresienstadt, qui parle avec difficulté un allemand limité tout en gesticulant (*A*, 225/270). Seul le trouble psychique est présent, mais dans les lignes qui précèdent, une silhouette voûtée s'est avancée, de sorte qu'une association se produit entre déformation physique et dérangement mental. À son arrivée, Jacques Austerlitz ne croise que ces deux êtres sur l'un des lieux où s'est réalisée la destruction nazie, alors que la ville est toujours active. Singulièrement, tandis que nous nous trouvons en territoire tchèque, la langue dans laquelle s'exprime cet homme n'est autre qu'un allemand considérablement déformé. Dans cet exemple encore, le lien avec la destruction nazie est patent. Or ici, aucune trace comique dans la description. La touche satirique présente dans « Max Aurach » a cédé le pas à une gravité qui tient probablement à la proximité géographique entretenue en ce point du récit avec le camp de concentration.

À mi-chemin entre ces deux tonalités, un passage des *Anneaux de Saturne* évoque une série de silhouettes analogues qui désignent les conséquences de l'action destructrice entreprise par la colonisation belge au Congo. Lorsque le narrateur se rend à Bruxelles pour la première fois, il est frappé par le grand nombre de pathologies présentées par les habitants de cette ville. En son temps déjà, Korzeniowski, *alias* Conrad, avait lu, à son retour du Congo, le poids du sombre secret de l'exploitation coloniale sur le visage des passants.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 256. « Schwer vor sich hin schnaufend, wälzte er in einem fort seine unförmige Zunge, auf der sich noch Essensreste befanden, in seinem halboffenen Mund herum. Die Beine gespreizt, saß er da, Bauch und Unterleib auf eine grauenerregende Weise eingezwängt in eine kurze Sommerhose. Ich hätte nicht zu sagen gewußt, ob die Körper- und Geistesdeformation meines Mitreisenden ihre Ursache hatte in einer langen psychiatrischen Internierung, in einer angeborenen Debilität oder allein im Biertrinken und Brotzeitmachen » (p. 328).

Et c'est un fait qu'il existe en Belgique, jusqu'aux jours d'aujourd'hui, une laideur particulière, marquée du sceau de l'exploitation frénétique de la colonie congolaise, une laideur qui se manifeste dans la macabre atmosphère de certains salons mais que traduisent également les infirmités remarquables, et dont on ne voit guère d'exemples ailleurs, qui affligent une partie de la population. Pour ma part, je me rappelle en tout cas parfaitement que je suis tombé, lors de mon premier séjour à Bruxelles, en décembre 1964, sur un nombre infiniment plus grand de bossus et de fous que je n'en croise d'habitude tout au long d'une année⁴⁵.

Le joueur de billard présente en même temps des déformations physiques et psychiques ainsi qu'une habileté qui ne peut que provoquer la stupéfaction du spectateur. Le national-socialisme n'est donc pas le seul épisode historique à inscrire à long terme les conséquences de son entreprise de destruction sur la population qui l'a perpétrée. En effet, en recourant à un même genre de personnages afin d'illustrer des phénomènes de dégénérescence, Sebald trace une parenté entre plusieurs régimes de la destruction et porte une violente critique non pas tant à l'encontre des individus décrits qu'envers les sociétés qui les ont produits. Cette réflexion emprunte aussi bien un ton comique que grave. La lucidité commune à ces variations sur un même thème les place sous le signe du tempérament mélancolique.

Plus que par de véritables moments humoristiques, le comique se manifeste dans l'œuvre de Sebald au moyen de courtes notations qui éclairent soudain la tonalité d'ensemble. Ainsi en va-t-il de la description de la nouvelle Bibliothèque Nationale dans *Austerlitz*. Cette séquence dénonce sans ménagement la conception du bâtiment, aussi bien dans son architecture que dans son fonctionnement, qui rappelle par bien des aspects les procédures administratives arbitraires rapportées dans l'œuvre de Kafka. Au cœur de cette description, certains détails révèlent par leur charge comique toute l'absurdité de ce bâtiment. Jacques Austerlitz relate par exemple comment ses genoux se sont retrouvés à la même hauteur que son front lorsqu'il s'est assis dans l'un des fauteuils du hall ; la chute fatale d'un oiseau qui se heurte aux parois transparentes de la bibliothèque est rapportée de telle manière qu'une forme d'humour noir s'en dégage. Ce type de comique est présent dès *Vertiges*, où il a partie liée avec un sens de l'autodérision indéniable. Dans le bus qu'il emprunte

45 *Les Anneaux de Saturne*, p. 148-149. « Tatsächlich gibt es in Belgien bis auf den heutigen Tag eine besondere, von der Zeit der ungehemmten Ausbeutung der Kongokolonie geprägte, in der makabren Atmosphäre gewisser Salons und einer auffallenden Verkrüppelung der Bevölkerung sich manifestierende Häßlichkeit, wie man sie anderwärts nur selten antrifft. Jedenfalls entsinne ich mich genau, daß mir bei meinem ersten Besuch in Brüssel im Dezember 1964 mehr Bucklige und Irre über den Weg gelaufen sind als sonst in einem ganzen Jahr » (p. 149).

à Desenzano, le narrateur voit avec stupéfaction des jumeaux qui ressemblent exactement au jeune Kafka, alors qu'il effectue précisément un trajet assez analogue à celui de l'écrivain en 1913. Il tente de demander aux parents des adolescents une photographie, mais lit dans leur regard une désapprobation soupçonneuse qui ne cesse de croître jusqu'à aboutir à ce dénouement :

Quand finalement, pour dissiper les éventuels soupçons qu'ils pouvaient nourrir envers ma personne, je leur dis qu'il leur suffirait, leurs vacances terminées et de retour en Sicile, de m'envoyer en Angleterre, sans qu'il soit nécessaire qu'ils indiquent leur nom et leur adresse, une photo de leurs deux fils, je vis qu'ils ne doutaient plus d'avoir affaire à un pédophile anglais sillonnant l'Italie pour, comme l'on dit, un voyage d'agrément⁴⁶.

316

Le quiproquo ne saurait être dissipé. Le décalage des perspectives produit un effet comique qui repose sur la mise en relation de systèmes de référence incompatibles⁴⁷. L'écart culturel et linguistique produit un effet comique. Cette remarque, que le comique soit volontaire ou non, affecte le narrateur, qui se perçoit sous un angle extérieur. Fréquemment, il procède à un décentrement qui conduit à l'autodérision. Citons à ce titre ce passage des *Anneaux de Saturne* où le narrateur doit ingurgiter un repas assez peu alléchant :

[...] un poisson, sans nul doute enfoui depuis des années dans le congélateur et dont la carapace panée, partiellement carbonisée par le grill, était si coriace que je me retrouvai bientôt avec une fourchette aux dents tordues. J'eus effectivement tant de mal à pénétrer à l'intérieur de l'objet, somme toute uniquement constitué de son enveloppe dure, comme cela m'apparut en fin de compte, que mon assiette, après cette opération, offrait un spectacle effroyable. La sauce tartare, que j'avais dû exprimer d'un sachet de plastique, avait pris une teinte grisâtre en se mélangeant à la chapelure noircie, et le poisson proprement dit, ou ce qui devait le représenter, reposait à moitié disloqué sous les petits pois anglais vert pré et les vestiges de chips luisant de graisse⁴⁸.

46 *Vertiges*, p. 85. « Als ich zuletzt zur Zerstreuung jeden Verdachts, den sie, meine Person betreffend, hegen mochten, sagte, es würde mir schon reichen, wenn sie, sobald sie aus den Ferien wieder zu Hause in Sizilien seien, mir, ohne Angabe ihres Namens oder ihrer Anschrift, ein Bild ihrer Söhne nach England schicken würden, war es ihnen, wie ich genau merkte, vollends klar, daß es sich bei mir um nichts anderes als um einen zu seinem sogenannten Vergnügen in Italien herumreisenden englischen Päderasten handeln konnte » (p. 103).

47 Voir les exemples analogues dans *Les Émigrants*, p. 16 (p. 16), p. 128 (p. 158).

48 *Les Anneaux de Saturne*, p. 59. « [...] einen gewiß seit Jahren schon in der Kühltruhe vergrabenen Fisch [...], an dessen paniertem, vom Grill stellenweise versengten Panzer ich dann die Zinken meiner Gabel verbog. Tatsächlich machte es mir solche Mühe, ins Innere des, wie es sich schließlich zeigte, aus nichts als seiner harten Umwandlung bestehenden

Ce type de description se retrouve dans un certain nombre d'épisodes où le narrateur visite des lieux inconnus et y est confronté à l'étrangeté d'une autre société. Ainsi la visite que le narrateur rend à Deauville dans le troisième récit lui offre-t-elle l'occasion de livrer une vision caustique des vieilles dames « indestructibles » qui logent à l'hôtel des Roches Noires « avec leurs caniches et leurs pékinois rongés par les ulcères » (*AS*, 140-141/174-175). En mêlant difformité physique et ridicule de la situation, le texte donne une version drolatique de ce spectacle. Le comique sebaldien adopte ici le ton de la satire sociale qui traduit une perception lucide du monde. Mais la subversion ne saurait se limiter à en dénoncer les absurdités et la logique destructrice. Elle cherche également à exacerber la vigilance du lecteur en attirant son attention sur les vertiges de l'apparence et les défaillances de la raison.

Doute, tromperie, canular

Rapidement, la critique s'est interrogée, notamment en raison de la présence de photographies censées attester la véracité du propos tenu, sur le rapport que les récits sebaldiens entretiennent avec la réalité référentielle. Le premier chapitre de notre étude a montré que la consistance concrète du travail du bricolage fonde une réalité esthétique qui n'a pas à se justifier vis-à-vis de ses sources à la manière de l'historiographie. En revanche, l'ampleur du questionnement à l'égard de l'authenticité des récits doit être lue comme le symptôme d'une stratégie d'écriture qui sème le trouble dans l'esprit du lecteur. La falsification, la tromperie et le canular sont autant d'expressions d'une pratique subversive. De prime abord, l'emploi du terme « canular » peut sembler déconcertant, associé qu'il est aux plaisanteries estudiantines. Il est choisi ici à deux titres : il rend compte de manière adéquate de travestissements opérés dans les textes et peut être employé en guise de traduction délibérément polémique du terme « Schwindel », que Sebald élève au rang de titre du premier de ses ouvrages narratifs.

Doren Wohlleben explore les arcanes du vertige et de la tromperie⁴⁹ contenus dans le terme polysémique « Schwindel » en s'appuyant notamment sur l'ouvrage

Gegenstands vorzudringen, daß mein Teller nach dieser Operation einen furchtbaren Anblick bot. Die Sauce Tartare, die ich aus einem Plastiktütchen hatte herausquetschen müssen, war von den rußigen Semmelbröseln gräulich verfärbt, und der Fisch selber, oder das, was ihn vorstellen sollte, lag zur Hälfte zerstört unter den grasgrünen englischen Erbsen und den Überresten der fettig glänzenden Chips » (p. 58). Voir aussi p. 209, où le narrateur est contraint de boire un Cherry-Coke, en l'absence d'eau minérale dans le magasin (p. 209).

49 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, Freiburg i.B./Berlin, Rombach, 2005. L'ouvrage se livre à une analyse détaillée du concept avant de procéder à une exploration du vertige du souvenir, du rapport entre « Schwindel », imaginaire, intertextualité et perte d'identité. Il se penche enfin sur la notion de flou et établit un lien, plutôt métaphorique et poétique entre le vertige qui fait place à un trouble de la vision, et le flou des images d'une part, et de l'autre entre le flou et les errements de la vérité, ce qui conduit à dégager une éthique du « vertige » pris dans sa polysémie.

de Christina von Braun *Versuch über den Schwindel*⁵⁰ ainsi que sur celui de Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*⁵¹. Elle reprend du premier ouvrage la distinction historique des trois moments où les sens du terme se sont fixés⁵². Sa première acception renvoie à l'idée d'amenuisement, de disparition par réduction. La deuxième se situe dans le champ de l'illusion visuelle et apparaît au XVI^e siècle, tandis que la dernière, née vers 1800, fait place au vertige de l'enthousiasme. Le dernier sens, plus récent, correspond aux développements de Roger Caillois, qui classe les jeux selon quatre principes, l'*agôn*, l'*alea*, la *mimicry* et l'*ilinx*. Le choix de termes étrangers dénote l'ambition conceptuelle de cette taxinomie, qui se fixe pour tâche de mettre en évidence des principes universellement valables et non pas soumis à la condensation sémantique d'un terme français. Le dernier de ces principes rend compte du vertige comme source d'évasion, depuis son versant profond, qui transparaît par exemple dans la pratique de la danse des derviches tourneurs, jusqu'aux divertissements des manèges dans les fêtes foraines⁵³. En proposant le terme de vertige en guise d'équivalent français d'*ilinx*, Roger Caillois souligne que la notion recouvre un moment où la réalité n'est plus tangible, où les principes de gravité, au propre comme au figuré, sont un temps abolis. La perte de repère temporaire ouvre au sujet les portes d'une forme d'apesanteur qui confine à l'ivresse, ce qui explique le rôle qu'elle joue dans l'accès mystique à la transcendance⁵⁴. Les frontières entre mondes intérieur et extérieur sont suspendues, si bien que l'identité de l'individu est remise en question. Cette dimension vient corroborer les conclusions du chapitre II sur la porosité des frontières entre discours du narrateur et discours rapportés ou cités.

La polysémie de « Schwindel » s'articule ainsi autour de la suspension de l'identité, par diminution jusqu'à disparition complète, par erreur lors de la méconnaissance d'un objet, ou encore par une ivresse qui induit une perte de soi. La tromperie exprime un dernier aspect de la notion, où l'erreur ne procède plus d'un aléa individuel, mais bien de la volonté d'un tiers, décidé à duper sa victime. Dans le cadre d'une étude des techniques subversives mises en œuvre par Sebald, il convient de dissocier le traitement de la question de la tromperie dans les textes d'une part, et les moments où l'auteur pratique lui-même le canular, de manière que le lecteur se laisse prendre au jeu.

50 Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich/München, Pendo, 2001.

51 Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes* [1958], Paris, Gallimard, 1967.

52 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, *op. cit.*, p. 278-280 et Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel*, *op. cit.*, p. 13-17.

53 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 67-72.

54 Voir sur ce point aussi Massimo Leone, « Literature, Travel and Vertigo », dans J. Conroy (dir.), *Cross-Cultural Travel*, New York/Bern, Peter Lang, 2003, p. 513-522, réf. p. 514-515.

Les moments de *vertige* sont nombreux dans l'œuvre de Sebald. Doren Wohlleben analyse de manière convaincante les occurrences du terme dans *Vertiges*⁵⁵, en montrant que de tels épisodes sont liés à des difficultés de la fonction remémorative. L'expression d'un trouble de la mémoire sous les traits d'un malaise physique compte au nombre des mises en scène des répercussions du passé. La certitude cède le pas au doute à propos de ce qui a véritablement eu lieu, de sorte que les points de repère s'évanouissent. Un des exemples particulièrement frappants qu'interprète Doren Wohlleben se trouve dans le deuxième récit de *Vertiges*. Après avoir perdu ses papiers d'identité, donnés par erreur par la réception de son hôtel à un autre voyageur allemand, le narrateur doit se rendre au consulat de Milan afin de faire établir un nouveau passeport. En haut de la cathédrale, il ne se souvient plus des derniers événements, et éprouve des vertiges répétés. Le nom de la ville où il se trouve, Milan, lui échappe (V, 108/130-131). Doren Wohlleben met en évidence les liens qu'entretiennent la perte de l'identité, les vertiges et le dysfonctionnement de la fonction du langage, en soulignant la référence implicite à la *Lettre* de Hugo von Hofmannsthal, où la crise du langage fait écho à une crise de l'identité⁵⁶. Les passages analogues à celui qui vient d'être évoqué permettent de fonder plus largement la mise en relation de ces notions. Dans l'ensemble des cas, le vertige est associé à l'expression d'un malaise et il met en scène la suspension du principe de réalité au profit des inquiétudes du personnage. De tels moments ne se trouvent pas uniquement dans le premier ouvrage narratif de Sebald. Tandis que dans *Vertiges*, les moments de vertige surprennent généralement un narrateur peu conscient de son état de fragilité lorsque le trouble survient, Jacques Austerlitz subit des attaques bien plus violentes qui ne se cantonnent pas dans les limites de ce symptôme. Crise de la parole, convulsions hystériques : autant de phénomènes qui rendent compte d'un malaise bien plus profond et personnel que celui qui fait toucher du doigt une possible porosité entre l'intériorité et le monde. En revanche, lorsque le personnage tente de trouver une image de sa mère afin de pallier son manque de souvenir, il poursuit une chimère, croit reconnaître son visage, avant d'être détrompé par la femme qui l'a gardé enfant (A, 299-300/355-357). L'incertitude qui le gagne à ce moment relève davantage de ces vertiges où le principe de réalité est suspendu.

Alors que l'incertitude éprouvée par un personnage en proie au vertige résulte de son état subjectif, le trouble de la frontière qui sépare réalité et invention peut également être perçu de l'extérieur par la confrontation à la falsification. « Schwindel » doit alors être entendu au sens de *tromperie*, et les récits proposent

55 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, op. cit., p. 282-294.

56 *Ibid.*, p. 288-293.

l'élucidation de quelques-unes d'entre elles, dans des champs très variés, dont trois sont explorés ici afin de montrer leur étendue. Le cas le plus flagrant repose sur l'examen d'une image retouchée à des fins de propagande. Dans « Max Aurach », le dernier récit des *Émigrants*, le peintre raconte comment son oncle, Leo, était le seul à parler ouvertement de la situation politique depuis la prise du pouvoir par Hitler en 1933 (*E*, 215-217/273-275). Signe de sa lucidité, il lit dans une photographie de l'autodafé de Würzburg un montage, en tenant le raisonnement suivant : dans la mesure où l'événement a eu lieu le soir, il est impossible qu'une photographie ait été prise, si bien que le cliché publié dans un journal doit représenter une autre manifestation à laquelle un nuage de fumée blanche ainsi qu'un ciel noir ont été ajoutés. Le narrateur, à qui ces explications paraissent douteuses, se rend à l'évidence après avoir retrouvé cette image, reproduite dans le récit au titre de pièce à conviction. Les moyens de la propagande sont percés à jour par la clairvoyance d'un observateur qui ne se laisse pas happer par le climat de terreur. Dès lors, il n'est pas surprenant de lire que cet oncle est le seul à tenir compte de la réalité et à en parler, tandis que les autres membres de la famille tentent de faire comme si de rien n'était et refusent même de comprendre – ou de dire – les raisons pour lesquelles la grand-mère s'est suicidée. Le déni de réalité va de pair avec une angoisse plus profonde, sourde, non verbalisée, tandis que Leo, capable d'articuler les changements que subit son univers, organise à temps son émigration, et pourra accueillir son neveu le moment venu. La tromperie organisée par la propagande ne résiste pas à l'œil lucide de Leo. Son regard, pareil en cela à celui du mélancolique sebaldien, situe avec justesse le point de basculement entre vérité et falsification, comme en témoigne la conclusion à laquelle le personnage aboutit à partir de cette constatation : il considère que, de manière analogue à cette photographie truquée, tout est depuis le début une falsification. La remarque, peu explicite, peut être lue comme une définition de l'entreprise national-socialiste dans son ensemble, en ce qu'elle repose dans ses fondements sur une construction qui procède à un travestissement par ses visées idéologiques. Les victimes de cette illusion (d'optique dans le cas de la photographie) croient entendre un discours qui porte sur la réalité alors qu'il propose une fiction du monde instrumentalisée. Cet exemple permet de saisir comment l'interrogation à l'égard du rapport entre perception et réalité, qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Sebald, se traduit au plan de l'analyse de document historique par la mise en scène d'un regard contemporain perspicace qui ne cède pas à l'illusion de la tromperie.

Loin de l'ampleur nationale de la propagande nazie, et sans que l'intention qui lui préside soit mauvaise, l'effacement de l'identité de Jacques Austerlitz au moment de son adoption par le couple Elias relève d'une forme de tromperie (*A*, 82-83/96-101). Jusqu'à ses examens, le jeune garçon aura cru se nommer

Dafydd Elias. Gravement affecté par la mort de son épouse, le pasteur Elias est alors interné dans un hôpital psychiatrique. Il n'est plus en mesure de révéler au garçon qu'il a élevé son identité véritable, comme il avait eu l'intention de le faire. Jacques Austerlitz apprend donc son nom *propre* de la bouche du directeur de son école, sans autre forme de commentaire. Il doit soudain faire face à une nouvelle identité qui lui est étrangère, au sens le plus littéral du terme, puisque le prénom est français, et que le nom de famille ne lui évoque aucune association. Son identité transitoire, de ses quatre ans à la fin de son adolescence, a fait écran aux souvenirs précédents, et aux langues qu'il pratiquait dans sa plus tendre enfance. La substitution de « Dafydd Elias » à « Jacques Austerlitz » a fait disparaître une personne qui doit réapparaître des années plus tard, par un nouveau coup du hasard, si bien que les réattributions des noms jouent le rôle d'un *fatum* : ce qui est dit par un tiers infléchit de manière irrémédiable le destin du personnage, à la manière de ces formules magiques prononcées par les fées, dont l'origine étymologique souligne le lien privilégié à la parole. Si la tromperie relève en première instance de la fiction, elle induit des effets parfaitement réels⁵⁷. Ce point d'articulation entre deux univers trop souvent opposés met en évidence la valeur pragmatique de la tromperie.

En elle peut couvrir une dimension ludique. Le phénomène bascule alors du côté du *canular*. Paul Bereyer en pratique un avec constance pendant qu'il exerce ses fonctions d'instituteur (*E*, 47/53-54). Il nourrit une aversion profonde à l'égard du catéchiste Meier et du prébendier Meyer qui dispensent successivement le cours de catéchisme, ce qui le conduit à remplir d'eau le bénitier avec un arrosoir afin que le prébendier n'ait jamais à le remplir d'eau bénite. Ce dernier est alors partagé entre des sentiments contradictoires, tenté qu'il est de croire alternativement à un signe divin ou à la malveillance d'une âme égarée, hypothèse dont il ne parvient pas à tirer les conséquences ultimes en vidant le bénitier de son contenu. Bien qu'elle soit le fait de l'instituteur, et non d'un élève, cette tromperie est un bel exemple de canular. Il provoque la perplexité de sa victime, qui n'est pas en mesure de tirer l'affaire au clair, et la conduit à officier avec de l'eau courante, et donc à contrefaire le rite religieux. Sur le mode humoristique, les conséquences bien réelles de la falsification sont d'autant mieux mises en valeur qu'elles jouent sur une autre opposition, celle qui dissocie le monde d'ici-bas de l'au-delà. Le miracle est en effet la figure qui abolit la frontière entre immanence et transcendance, puisqu'il fait intervenir le divin dans le cours régulier de la vie. Forme de vertige en ce qu'il récuse les principes rationnels déduits par l'homme, il est tourné en ridicule par le canular

57 Ce point est poussé à l'extrême dans la nouvelle de Borges « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », où un monde fictif vient envahir la réalité.

de Paul Breyer en raison de l'origine triviale du phénomène. En lieu et place de la rencontre entre l'immanent et le transcendant, se joue le renversement du sacré par le profane. Le procédé est assimilable au bouleversement carnavalesque des valeurs, où le bas prend la place du haut pendant un temps déterminé. Or dans cet exemple, l'atteinte portée à l'autorité n'a pas lieu sur un mode frontal, mais par un stratagème qui subvertit la position de l'institution religieuse. En cela, cette forme de tromperie relève au sens strict de la subversion.

322

La subversion renvoie à la notion de renversement « par en dessous », c'est-à-dire à un changement qui ne vient pas d'un ailleurs, mais de l'intérieur d'une structure. Or Doren Wohlleben remarque que le terme *ilinx*, tel qu'il est employé et défini par Roger Caillois, a été traduit par « Rausch » dans l'édition allemande, mais que Wolfgang Iser préfère à ce choix le terme de « Subversion »⁵⁸. Ce dernier justifie cette traduction en indiquant que la « subversion » met l'accent sur le processus carnavalesque par lequel l'état d'ivresse est atteint⁵⁹. Le terme grec, pour sa part, désigne un tourbillon ou un tournoiement⁶⁰, ce qui justifie à deux titres supplémentaires le choix de Wolfgang Iser : d'une part, la notion de processus, d'action est mieux soulignée par « subversion », de l'autre, l'origine du terme latin renvoie également à l'idée de tourner. Cette traduction rend ainsi bien compte de l'anéantissement temporaire de la perception du monde extérieur par un mouvement créé par la danse, le manège, la vitesse. Quant au canular, la mystification qu'il produit donne lieu à un vertige de la personne dupée, qui a pris pour la réalité ce qui n'était qu'une illusion. En outre, la dimension ludique de cette tromperie doit être soulignée.

À la lecture des textes de Sebald, un sentiment d'incertitude peut naître. Face à l'accumulation de notations érudites et de coïncidences, certains lecteurs seront pris de doute. Tout ce qui est dit correspond-il bien à la réalité, et à la vérité ? Les exemples de falsification des sources littéraires ont bien montré qu'une certaine suspicion était de mise⁶¹. Les manifestations ludiques de mystification indiquent clairement que le narrateur se joue du lecteur tout en jouant avec lui. Dans le long passage particulièrement frappant au cours duquel la vie du hareng à travers les âges est détaillée, un détail prête à sourire. Deux savants fous auraient tenté de mettre au point une forme de lumière artificielle en menant des expériences à partir de la phosphorescence de ce poisson, ce qui semble

58 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, op. cit., p. 280-281.

59 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 451.

60 Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, p. 967.

61 On pensera notamment à l'invention d'un passage dans le récit autobiographique de Conrad dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 141 (p. 140), ou d'un livre et de son auteur dans *Vertiges*, p. 226 (p. 280).

une entreprise bien hasardeuse, mais de grandes découvertes sont nées d'idées tout aussi saugrenues. Dans ce cas, les aspirants inventeurs sont prédestinés par leur nom, Herrington et Lightbown : à eux deux, ils conjuguent le hareng et la lumière, de sorte que leurs efforts conjoints semblent prometteurs. Et pourtant, ces recherches demeurent vaines (*AS*, 77-78/76-77). Elles ne sont pas les seules : aucune trace de l'existence de ces présumés inventeurs n'a pu être retrouvée. À ce propos, Richard Sheppard, qui s'est également penché sur cet exemple, parle d'« erreurs factuelles délibérés » destinées à « subvertir la voix qui parle *ex cathedra* »⁶². Une fois encore, le principe poétologique sebaldien fondamental, qui remet en cause la prévalence des formes monologiques de discours, est à l'œuvre.

Plutôt que de donner d'autres exemples de falsification et de courir le risque d'ôter au lecteur le plaisir d'être dupé, il s'agit désormais de montrer les procédés par lesquels le dispositif narratif instille des moments de doute dans l'esprit du lecteur, notamment dans *Les Anneaux de Saturne*. À cet égard, les quatre ouvrages ne sont pas égaux. Par les vertiges, mais également au moyen des hallucinations et des sentiments de persécution, *Vertiges* rend compte d'un état dont le lecteur ne parvient pas nécessairement à déterminer le fondement objectif, dans la mesure où ce sont précisément les limites de l'objectivité qui sont mises en doute. *Les Émigrants*, par sa dimension d'enquête au sujet de personnages dont les vies recèlent des parts de mystère, souligne pour sa part le voile qui dissimule des pans entiers de la vie d'autrui et contribue à d'éventuelles méprises. Dans *Austerlitz* enfin, un personnage quitte un état de certitude erroné à propos de son passé et se livre peu à peu à une quête de sa propre histoire semée de difficultés, de sorte que le lecteur est pris, par le déroulement entrecroisé du récit, dans les méandres qui ont pu ébranler les fondements d'une existence. Dans *Les Anneaux de Saturne* en revanche, le narrateur, personnage principal, n'est pas en proie à des crises intérieures pendant son voyage, mais le doute fondamental qui hante l'écriture sebaldienne se traduit par l'introduction de certains faits en apparence attestés.

La stratégie du canular est d'autant plus troublante qu'elle intervient précisément au moment où le narrateur relate des événements historiques. bercé par le ronronnement d'un discours familier, le lecteur est troublé par des notations, à peine perceptibles, qui minent en réalité la confiance qu'il est en droit de lui accorder, comme le montrent les exemples suivants. Alors que son trajet le mène à un pont qui enjambe la rivière Blyth, le narrateur rapporte ces propos au sujet d'un train qui aurait effectué ce parcours :

62 Richard Sheppard, « Dexter – sinistère », art. cit., p. 428. L'auteur cite plusieurs exemples d'erreurs factuelles p. 428-429.

Le pont sur la Blyth a été bâti en 1875 pour assurer, entre Halesworth et Southwold, la circulation d'un chemin de fer à voie étroite dont les wagons, à en croire différents historiens locaux étaient initialement destinés à l'empereur de Chine. Quant à identifier avec certitude l'empereur de Chine qui était censé avoir passé commande de ce train, je n'y suis pas parvenu malgré de patientes recherches, pas plus que je n'ai pu savoir pourquoi la livraison n'a pas été effectuée, ni dans quelles circonstances le petit train qui devait assurer la liaison entre Pékin, à l'époque encore ceinturé de forêts de pins, et l'une des résidences impériales d'été, avait finalement été mis en service sur une voie secondaire de la Great Eastern Railway. Les sources incertaines ne s'accordent que sur un point, à savoir que les contours de l'animal héraldique impérial, enveloppé des nuages de vapeur produits par sa propre haleine, étaient alors nettement reconnaissables sous la laque noire du train, emprunté principalement par les baigneurs et les estivants et dont la vitesse était limitée à un maximum de seize milles à l'heure⁶³.

324

L'attribution de l'anecdote repose sur un pur principe d'autorité. La confiance accordée au narrateur nous conduit à porter crédit aux historiens de la région, dont les noms ne sont pas davantage cités que les titres des ouvrages qu'ils auraient rédigés. Alors que le récit n'hésite pas donner des indications précises de sources dans certains cas⁶⁴, le flou qui entoure cette référence est troublant. Cette incertitude se voit renforcée par le fait qu'il est en outre impossible de savoir exactement quel empereur est à l'origine de la commande du train et quelles ont été les circonstances qui ont mené à la rupture du contrat. L'accumulation des imprécisions culmine dans la notation qui considère que les sources sont peu fiables, ce qui confère une légitimité certaine aux doutes

63 *Les Anneaux de Saturne*, p. 165-166. « Die Brücke über den Blyth ist 1875 gebaut worden für eine zwischen Halesworth und Southwold verkehrende Schmalspurbahn, deren Waggons, wie von verschiedenen Lokahistorikern behauptet wird, ursprünglich bestimmt waren für den Kaiser von China. Um genau welchen Kaiser von China es bei dem mutmaßlichen Auftraggeber sich gehandelt hat, das herauszufinden ist mir trotz längerer Nachforschungen nicht gelungen, noch konnte ich in Erfahrung bringen, weshalb es nicht zur Erfüllung des Lieferkontrakts kam und aufgrund welcher Umstände der kleine kaiserliche Hofzug, der vielleicht das damals noch von Pinien umwaldete Peking mit einer der Sommerresidenzen hätte verbinden sollen, schließlich auf einer Seitenlinie der Great Eastern Railway in Dienst genommen wurde. Einigkeit besteht in den unsicheren Quellen lediglich darüber, daß die Umrisse des geschweiften, von seinem eigenen Atem umwölkten kaiserlichen Wappentiers deutlich zu erkennen gewesen sind unter der schwarzen Lackierung der hauptsächlich von Bade- und Feriengästen beanspruchten, auf eine Höchstgeschwindigkeit von sechzehn Meilen pro Stunde begrenzten Bahn » (p. 166-167).

64 Pensons par ex. aux documents consultés dans la *Sailor's Reading Room* au chap. IV, dont des extraits sont reproduits dans *Les Anneaux de Saturne* p. 117-118 (p. 117-118), ou encore aux références à des histoires naturelles comme *Thierleben* de Brehm, p. 34 (p. 33).

qu'un lecteur pourrait nourrir à l'égard de la véracité des propos. Au terme de ce développement, le narrateur se lance dans une présentation synthétique de la taxinomie du dragon, telle qu'elle est présentée dans *Le Livre des êtres imaginaires* de Borges, de sorte que des faits prétendument historiques sont juxtaposés à des fables, dont l'importance culturelle est tout aussi réelle. Après ce détour par une nomenclature des dragons qui mène à une histoire de la Chine dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une quinzaine de pages plus loin, nous lisons les phrases suivantes :

Je m'imagine que le petit train orné du dragon chinois, qui devait circuler plus tard entre Halesworth et Southwold, avait été initialement commandé pour Guangxu [...]. Une chose est certaine, en tout cas, c'est que Guangxu, faute d'avoir réussi à prendre le pouvoir, fut assigné à résidence dans l'un des palais ceinturés d'eau [...] ⁶⁵.

Le rapprochement entre le train impérial et ce moment de l'histoire de la Chine procède de l'imagination du narrateur, qui n'a pas vu lui-même l'emblème du dragon sur la locomotive. De là à se demander si ce train a réellement existé, il n'y a qu'un pas, d'autant que le narrateur met un terme au passage qui fait état du rôle de son inventivité par une tournure qui renvoie au discours scientifique attesté. Alors qu'il aurait pu nous faire accroire que cette histoire était fondée historiquement, Sebald laisse affleurer les traces de la fantaisie et sème le doute dans l'esprit de son lecteur.

Dans la suite de ce chapitre, le narrateur évoque, à l'occasion d'un commentaire sur l'effondrement de la région de Dunwich, la biographie d'Algernon Swinburne. Le narrateur se souvient d'avoir lu dans une étude consacrée au poète que ce dernier, en visite avec son ami Watts Dunton dans la région d'All Saints, avait cru apercevoir à la tombée de la nuit une lueur verte sur la mer. Ce phénomène, qu'on décrit habituellement sous le terme de « rayon vert », lui rappelle le palais de Kublai Khan, édifié à l'emplacement de l'actuel Pékin, à la belle époque de Dunwich. Comment Swinburne peut-il bien se souvenir d'un lieu qu'il n'a pas vu ? Toute la description pose la question du support sur lequel s'appuie le souvenir. Loin de se limiter à l'expérience directe, il peut parfaitement s'ancrer dans des lectures, animées par un esprit imaginaire. Pourtant, le récit laisse entendre que le poète a pu

65 *Les Anneaux de Saturne*, p. 182-183. « Ich stelle mir vor, daß der kleine Hofzug mit dem Bild des chinesischen Drachen [sic], der später zwischen Halesworth und Southwold verkehrte, ursprünglich für Kuang-hsu in Auftrag gegeben [...]. Verbürgt ist jedenfalls, daß die Versuche Kuang-hsus, die Macht an sich zu bringen, zuletzt dazu führten, daß er in einem der vor der verbotenen Stadt liegenden Wasserpaläste in Festungshaft gehalten [...] wurde [...] » (p. 183-184).

se souvenir directement de ce qu'il n'a pas vécu, hypothèse qui n'est pas sans évoquer le dialogue entamé par Edward FitzGerald et Omar Khayyam en dépit des huit siècles qui les séparent. Le souvenir énigmatique de Swinburne nous est transmis par l'intermédiaire d'une biographie connue du narrateur. L'étrangeté de ce passage plonge ses racines dans le flou qui entoure la référence bibliographique. Son titre n'est pas davantage donné que celui de la chronique qui servait de source à l'épisode du train chinois sillonnant le Suffolk ; en outre, le texte se poursuit de la manière suivante :

Sauf erreur de ma part, l'étude en question racontait comment Swinburne avait décrit ce soir-là dans ses moindres détails le palais légendaire à Watts Dunton [...]. Jamais auparavant et jamais plus depuis, c'est ce que Swinburne aurait affirmé ce soir-là à Dunwich, on n'avait créé rien de plus beau au monde que cette montagne artificielle, verte même en plein hiver, couronnée d'un château de plaisance du même vert⁶⁶.

326

L'anecdote est donc soumise aux aléas d'une succession de mémoires : celle du narrateur, qui ne donne pas sa source et ne l'a pas consultée avant de rédiger ce passage ; celle du biographe dont le nom demeure inconnu et dont les sources ne sont pas indiquées ; celles de ces sources mêmes, dont nous ignorons le lien avec les personnages impliqués en première ligne. Au lieu de combler les béances qui fragilisent la transmission, le narrateur en dévoile ponctuellement l'ampleur, grâce notamment à l'emploi de la modalisation « c'est ce que Swinburne aurait affirmé ». Dans la matière de l'écriture se loge l'éventualité du canular, notamment dans l'expression « l'étude en question », ambivalente. Elle peut tout autant signifier « ladite étude » que « l'étude douteuse ». Si l'on garde en mémoire les précédents coups de boutoir portés à l'authentification de l'anecdote, il est légitime de lire dans le choix de cette expression la clef de voûte de la construction du canular. Elle achève en effet de semer le doute dans l'esprit du lecteur, qui aura bien du mal à vérifier la véracité de l'épisode relaté. Avant de commencer véritablement sa notice biographique sur le poète, le narrateur clôt ce rapprochement avec la Chine de Kublai Khan sur une coïncidence : Algernon Charles Swinburne et l'impératrice Tz'u-hsi ont pratiquement les mêmes dates de naissance et de mort. Cette habile transition vers une évocation plus factuelle de la vie de l'écrivain s'inscrit dans le champ de la comparaison incertaine entre le palais chinois et le rayon vert, dont le fondement paraît

66 *Ibid.* (je traduis). « Wenn ich nicht irre, war in der fraglichen Studie davon die Rede, wie Swinburne den sagenhaften Palast Watts Dunton an jenem Abend in allen Einzelheiten beschrieben hat [...]. Nie zuvor und nie seither, soll Swinburne an jenem Abend in Dunwich behauptet haben, sei auf der Welt etwas Schöneres geschaffen worden als der selbst mitten im Winter grüne, von einem gleichfalls grünfarbenen Ruheschloß gekrönte künstliche Berg » (p. 193-194).

bien tenu. La similitude n'est-elle pas la raison véritable de la présence de ces deux figures dans le même chapitre des *Anneaux de Saturne*, et de l'improbable comparaison dont la transmission paraît si peu fiable ? Tout l'art de la narration réside dans le suspens de la réponse.

Les deux exemples évoqués témoignent d'une stratégie qui vise à brouiller la frontière entre réalité et imagination, et dont les occurrences sont légion dans cet ouvrage. Leur grande subtilité leur confère leur efficacité, dans la mesure où elle laisse accroire que le propos est vrai, mais sème un léger doute analogue à celui qui peut nous gagner lorsque nous doutons de nos propres souvenirs. La restitution du passé à laquelle procède l'écriture narrative de Sebald suit un chemin qui mène aux limites de la mémoire et ne dissimule pas ses incertitudes. Dès le premier des quatre ouvrages narratifs, ce point fait l'objet d'un traitement direct qu'étudie notamment Doren Wohlleben. Le récit reprend un passage des carnets de Beyle où l'écrivain rapporte comment une gravure a pu se substituer à l'un de ses souvenirs personnels, ce qui le conduit à déconseiller l'acquisition d'images qui représentent des lieux visités (V, 12-13/111-112). En toute bonne foi, la remémoration se révèle parfois n'être qu'une reprise d'emprunts. De manière réflexive, ce passage présente des considérations qui se traduisent autant dans la mise en scène du vertige que dans la pratique du canular. Plutôt que de remettre en question frontalement la confiance placée dans le discours, par exemple par des duperies qui seraient dévoilées, Sebald parsème son écriture de points où les frontières se dissolvent. Au lieu de conduire à un repli du lecteur, devenu méfiant à force de déconvenues, elle parvient, en combinant un mode ludique et une approche critique, à éveiller sa sensibilité à ces questions sans récuser la portée intrinsèque d'une assertion, même erronée. À ce titre, elle répond à la lucidité dont procèdent aussi bien la mélancolie sebalddienne que son versant ironique.

DE L'ERRANCE AUX ERREMENTS

Le regard oblique porté par Sebald sur le monde en vertu d'un principe de lucidité mélancolique lui sert à dévoiler – et dénoncer – des catégories en place qui ne lui semblent pas éthiquement fondées. En d'autres termes, de même que le déplacement spatial est la version géographique du déplacement stylistique, la subversion en est le versant éthique et politique. Nous en étudions ici un exemple, celui du dérangement mental, afin d'en montrer les ramifications et sa cohérence conceptuelle sous-jacente, fondée dans les moyens stylistiques mis en évidence dans notre travail.

À trois reprises, les ouvrages de Sebald nous présentent des scènes de désorientation spatiale. Le narrateur ou l'un des personnages se met à tourner littéralement en rond, ne parvient pas à poursuivre son chemin et à s'extraire d'un périmètre circonscrit. Toujours, ces épisodes prennent place alors que le personnage est précisément parti de chez lui pour surmonter une période désorientée de sa vie. *L'incipit* du deuxième récit de *Vertiges*, « All'estero », nous présente ainsi un narrateur prisonnier d'un secteur précis de Vienne dont il établit les frontières après coup, à sa plus grande surprise, alors qu'il retrace sur une carte les trajets effectués lors de son séjour dans la capitale autrichienne (V, 35-36/39-40). En dépit de son éloignement, il trace par ses pas les contours de son enfermement mental. Ses errances sont le signe d'errements psychiques dont la nature réside dans un sentiment d'enfermement⁶⁷. Or une scène analogue ouvre le dernier livre de Sebald, *Austerlitz*. Le narrateur est parti pour la Belgique afin de mener des recherches, mais également pour des raisons qui lui échappent. Un sentiment de malaise s'empare de lui à son arrivée à Anvers et il se met à arpenter d'un pas incertain les rues du centre-ville (A, 9-10/5-6). La parenté stylistique entre les deux citations est flagrante en allemand ; toutes deux s'ouvrent sur une indication de temps ; des expressions comme « ungut » (« difficile », « mauvais »), « kreuz und quer » (« en zigzag », « dans tous les sens ») leur sont communes ; l'errance dans les rues est rapportée sur un ton analogue, et dans les deux cas, le sentiment de malaise est présent. La troisième scène de désorientation se trouve dans *Les Anneaux de Saturne*. Au cours de sa promenade à pied dans le Suffolk, le narrateur se perd dans la lande. Il ne cesse de revenir sur ses pas et ce d'autant que les seuls panneaux indicateurs présents sont vierges, si bien que le narrateur est gagné par l'angoisse (AS, 204-205/204-205).

Les épisodes de désorientation mettent en évidence une équivalence entre errances géographiques et errements psychiques. En effet, dans les trois cas mentionnés, le narrateur établit une corrélation ferme entre son état intérieur et les trajets qu'il effectue. Toutefois, la similarité entre ces séquences induit une autre désorientation, celle du lecteur. La résurgence de scènes analogues dans leur déroulement et leur rythme, où le même vocabulaire est employé et où l'état mental décrit est comparable contribue à susciter une confusion dans

67 Voir John Zilcosky, « Sebald's Uncanny Travel : The Impossibility of Getting Lost », dans J.J. Long et A. Whitehead (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 102-120, qui déploie les implications de cette impossibilité à se perdre véritablement dans le domaine de l'orientation sexuelle (*Vertiges*), dans le rapport à la mort (*Les Anneaux de Saturne*) et dans le traitement de l'histoire (*Les Émigrants*).

la mémoire du lecteur, qui sera dès lors enclin à confondre les ouvrages, à se perdre dans l'œuvre et à être gagné par le sentiment de revenir à son tour sans cesse sur ses pas. En d'autres termes, Sebald met en place les jalons du *déjà vu*, ou en l'occurrence, du déjà lu. C'est désormais au tour du lecteur d'être pris dans un labyrinthe où il s'égaré. Confronté en outre à l'irruption d'images parfois mystérieuses, à des langues qu'il ne comprend pas, à des situations d'énonciation dont l'attribution se révèle ponctuellement malaisée, à des répétitions insaisissables, à des citations masquées, à des parodies, régionalismes ou archaïsmes, le lecteur peut bien légitimement être gagné par un sentiment d'inquiétante étrangeté.

Dans aucun des trois cas précédemment évoqués Sebald n'emploie le terme « unheimlich », alors qu'il correspond très exactement aux états décrits⁶⁸. Pourtant, l'auteur s'est longuement interrogé sur la notion théorisée par Freud, au point d'intituler l'un de ses recueils d'essais consacré à la littérature autrichienne *Unheimliche Heimat*. Dans le titre de ce recueil, l'identité immédiate du chez soi est récusée sans être niée, de sorte qu'un « étrangement » se produit à l'endroit même de la familiarité. L'essai que Freud consacre à cette notion en 1914 se fonde pour sa part sur une analyse des définitions sémantiques donnée par les dictionnaires afin de démontrer que le terme « heimlich » appartient à deux sphères de représentation, celle du familier et celle du caché. Sans être opposées, elles sont néanmoins radicalement hétérogènes. Or « unheimlich » est l'antonyme de la première acception uniquement, si bien que ce terme en vient à se rapprocher de « heimlich » pris dans sa seconde acception. Le titre proposé par Sebald introduit un nouveau terme, celui de « Heimat », et fait ainsi jouer les harmoniques politiques des termes dérivés de « Heim » en introduisant la notion de pays natal au sujet de l'Autriche. Les essais traitent en effet d'écrivains du XIX^e et du XX^e siècle et notamment de leur rapport à leur pays et à l'exil.

L'essai de Freud n'est pas inconnu de Sebald, on n'en saurait douter. En réalité, l'*incipit* d'« All'estero » est tout simplement la réécriture d'un passage du texte freudien⁶⁹. Après avoir examiné les emplois de ce terme en allemand et en avoir sondé des manifestations dans l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann, Freud livre des

68 Le terme apparaît en revanche dans *Les Émigrants* p. 313-314 (p. 244-246) au moment où les carnets de Luisa Lanzberg relatent le déménagement de la famille, qui correspond à la fin de son enfance. La nouvelle maison lui demeure étrangère, tout en elle « respir[e] une étrange atmosphère de malaise » (« etwas ausgesprochen Unheimliches »).

69 Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985 (« Das Unheimliche », dans *Psychologische Schriften. Studienausgabe*, éd. A. Mitscherlich, A. Richards et J. Strachey, Frankfurt a.M., Fischer, 1970, t. IV, p. 241-274). Voir également Mark R. McCulloh, *Understanding W.G. Sebald, op. cit.*, p. 57-58 et John Zilcosky, « Sebald's Uncanny Travels », art. cit., p. 107-109.

exemples tirés de sa propre expérience. À l'occasion d'un séjour dans une ville italienne, il s'est fourvoyé dans un quartier mal famé. Il tente de s'en éloigner au plus vite mais, en dépit de ses efforts, il se retrouve par trois fois au même endroit. Un sentiment de malaise le gagne, qu'il qualifie de « unheimlich⁷⁰ ». Contrairement au narrateur de *Vertiges*, Freud se rend compte immédiatement du caractère étrange de sa promenade, de son retour incessant sur les mêmes lieux. Mais tous deux, sur le moment ou après coup, éprouvent le même malaise. Les deux textes commencent par une indication de temps. Le ton de la description comme le rythme sont très proches de ceux de Sebald. De telles parentés d'écriture sur un sujet si voisin inscrivent en filigrane dans le texte de Sebald la notion théorisée par Freud, qui poursuit son essai en donnant un autre exemple de cette sensation si singulière, qui n'est pas sans rappeler cette fois la scène relatée dans *Les Anneaux de Saturne*. Freud évoque la perte de repère que l'on éprouve dans la forêt en montagne, en plein brouillard, lorsque malgré les efforts prodigués, on se retrouve toujours au même endroit⁷¹. Bien que l'écriture n'offre pas dans ce cas d'analogie véritable, il est frappant de voir que deux des exemples donnés par Freud sont réécrits par Sebald. Par palimpseste, la notion freudienne hante le texte sebaldien. Elle brouille les frontières du propre et de l'autre et assigne un entre-deux au sujet qui est en proie à cette sensation. C'est ainsi que sa place se définit alors comme étant *conjointement* à l'intérieur et à l'extérieur. Le pastiche freudien permet ainsi la reproduction du sentiment « unheimlich » dans la mémoire littéraire du lecteur.

L'impact de l'analyse de 1914 sur la poétique de Sebald se mesure pleinement si l'on rappelle que l'essai se poursuit par l'examen d'une autre catégorie d'expériences à l'origine d'un malaise comparable, les coïncidences troublantes, dont on sait qu'elles foisonnent dans les récits sebaldiens. Là où d'aucuns parleraient de hasard, le sujet en proie à un tel sentiment lit dans une conjonction de phénomènes la trace d'une détermination extérieure et rapporte les événements à soi. C'est bien ce qu'éprouve le narrateur des *Anneaux de Saturne* lorsqu'il rend visite à son ami Michael Hamburger. La séquence débute par le récit des coïncidences singulières qui lient cet ami à Hölderlin : « proximité des dates de naissance, départ du pays natal, année de naissance de

70 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », art. cit., p. 239-240 : « Un jour que je flâuais, par un chaud après-midi d'été, dans les rues inconnues et désertes d'une petite ville italienne, je tombai par hasard dans une zone sur le caractère de laquelle je ne pus longtemps rester dans le doute [...]. Mais après avoir erré un moment sans guide, je me retrouvai soudain dans la même rue où je commençai à susciter quelque curiosité, et mon éloignement hâtif eut pour seul effet de m'y reconduire une troisième fois par un nouveau détour. Mais je fus saisi alors d'un sentiment que je ne peux que qualifier d'*unheimlich* [...] » (« Das Unheimliche », dans *Psychologische Schriften*, op. cit., t. IV, p. 259-260).

71 *Ibid.*, p. 240 (p. 260).

Hölderlin inscrite sur la pompe à eau de la maison qu'a choisie Hamburger, résurgence du nom de jeune fille de sa mère dans la dédicace d'un poème de Hölderlin (*AS*, 216-217/217). »

Les convergences biographiques placent la vie de Michael Hamburger sous le signe de Hölderlin. Mais le texte se poursuit en traçant une nouvelle filiation, qui lie cette fois Hamburger et le narrateur, de sorte que ce dernier semble vivre avec quelques années de décalage la vie de son prédécesseur : « ils ont passé la douane anglaise à trente-trois ans d'écart, envisagent tous deux de renoncer à l'enseignement, sont tous deux écrivains, allergiques à l'alcool, et le narrateur a le sentiment d'avoir vécu dans la maison de Hamburger la même vie que lui » (*AS*, 217/217-218).

Des éléments biographiques, mais aussi le mobilier, la maison, l'environnement de Michael Hamburger entrent en résonance : Hamburger est un autre du narrateur tout en étant presque lui-même. Sa propre limite se dissout au contact de cet autre, puisqu'il se voit à l'extérieur de lui-même, aussi le poète comme le narrateur préfèrent-ils se détourner de telles pensées par crainte de perdre la raison. Par la mise en scène d'une telle série de coïncidences qui affectent la frontière entre soi et l'autre et insinuent de l'étrangeté dans la familiarité (le cas Michael Hamburger n'en est qu'un exemple parmi tant d'autres), Sebald use du sentiment « unheimlich » comme d'une basse continue de son travail poétique.

Écriture et dérangement

Dans les mises en scène d'une désorientation spatiale qui fait écho à un dérangement mental, Sebald rend compte d'une préoccupation présente dès ses premiers écrits rédigés en qualité de chercheur en littérature. À ses débuts, il manifestait un intérêt palpable pour la pathographie⁷². Dans son analyse de l'écriture de Carl Sternheim, dès 1969, il met en évidence des traits névrotiques et schizophréniques chez cet auteur (qui avait étudié entre autres la psychologie), justifiant en introduction le parti pris méthodologique qui le mène à intégrer à son étude littéraire des développements psychologiques et sociologiques afin d'accéder à une meilleure compréhension de l'œuvre. Dans sa thèse de doctorat consacrée à Döblin, parue en 1980, la dimension pathographique du travail est moindre, mais l'auteur n'hésite pas à convoquer des notions telles que la mélancolie ou la régression, appliquées à l'écrivain, afin de rendre compte de certains traits de son écriture. Il diagnostique ainsi dans les écrits du psychiatre Döblin une inaptitude à s'analyser. De ce même mouvement, procèdent les essais parus entre 1972 et 1985 et réunis dans le premier recueil critique publié

72 Voir sur ce point Martin Klebes, « Sebald's Pathographies », dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 65-75.

par Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks*. Le fondement théorique commun à ces analyses réside, comme l'indique l'introduction, dans la mise en évidence, par une étude conjointe des textes et de la biographie des auteurs considérés, des dispositions psychiques qui fondent des descriptions du dérangement humain bien plus fines que celles que la psychologie a pu mettre en place⁷³. En choisissant le terme « Derangement » en allemand (qui n'est pas employé par le corps médical) et en démontrant la supériorité de la littérature sur la psychologie dans la perception des errements humains, Sebald oriente sa conception du trouble psychique dans un paradigme spatial qui s'inscrit en faux par rapport à une approche médicale placée sous le signe de la nomenclature. Alors qu'il poursuit toujours une recherche qui lie psychisme et écriture, la vision pathographique cède le pas à une critique latente de la psychologie par la littérature. Sur son terrain, la science explicative se voit battue par le talent de certains écrivains. L'évolution théorique sous-jacente s'explique par le choix des auteurs sur lesquels Sebald se penche. Tandis que les deux premiers livres s'emploient à dénoncer l'hommage quasi unanime rendu à Sternheim et à Döblin, les essais examinent des œuvres méconnues, comme celle de Stifter, et procèdent à leur réhabilitation. Dès lors, la visée polémique est atténuée, et les mécanismes psychiques analysés ne relèvent plus de la pathologie.

Dans sa première période théorique, Sebald a eu recours à la nosographie, pour en venir à contester le geste par lequel la psychiatrie aurait procédé à une classification par trop schématique. Les essais suivants, dont certains sont réunis dans *Unheimliche Heimat* et dans *Campo Santo*, se détournent largement de l'approche pathographique pour prendre un tour plutôt sociohistorique dans le premier cas. Le recueil posthume *Campo Santo*, qui n'a pas été conçu par l'écrivain, réunit dans sa seconde partie des essais dont la parution s'étend de 1972 à 2001. La disposition chronologique des textes permet au lecteur de prendre la mesure de l'évolution de la position critique sebaldienne⁷⁴. En témoignent le sous-titre de l'essai consacré à Nabokov, « Note⁷⁵ », et celui de l'étude de Bruce Chatwin, « Approche⁷⁶ », qui situent l'essayiste aux côtés de l'écrivain dans une démarche empathique. Au lieu d'analyser les auteurs, Sebald les rencontre. De cette évolution témoignent notamment les deux essais qui portent sur l'œuvre poétique d'Ernst Herbeck, qui a été interné en clinique

73 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 9.

74 Sebald considère lui-même le chemin qu'il a parcouru depuis ses premiers articles jusqu'à la démarche empathique dans son essai « Kafka au cinéma », *Campo Santo*, p. 189-190 (p. 195-196) – et il est peu amène à l'égard de la littérature « secondaire ».

75 « Textures de rêve. Note sur Nabokov », dans *Campo Santo*, p. 177-185 (p. 184-192).

76 « Le secret du pelage roux. Approche de Bruce Chatwin », dans *Campo Santo*, p. 207-214 (p. 215-222).

psychiatrique la majeure partie de sa vie⁷⁷. Sebald se penche sur la relation particulière du patient schizophrène au langage. Il formule dans le premier essai l'hypothèse selon laquelle son manque d'équilibre interne lui ôterait la possibilité de produire une œuvre plus régulière, mais qu'au demeurant, sa poésie ne se distingue pas fondamentalement de celle d'autres écrivains dont la productivité est également liée à un état d'agitation spécifique. Dès 1981, Sebald tient ainsi à considérer ces poèmes comme ceux d'un homme « normal », et à soustraire son analyse aux clichés attachés à l'excentricité. Il montre alors que l'œuvre de Herbeck récuse l'opposition entre sens et non-sens et laisse deviner des relations souterraines insoupçonnées entre ces deux pôles⁷⁸. L'interprétation des poèmes vient ainsi corroborer l'hypothèse de départ et défier une séparation stricte entre normalité et folie. Dans le second essai, Sebald commence par relater les circonstances de sa rencontre avec cette œuvre poétique, dans une librairie de Manchester, et c'est à partir de cette inscription subjective qu'il développe une analyse du bestiaire de Herbeck fondée tout autant sur une connaissance factuelle précise que sur la lecture des écrits critiques à son sujet. Il cite ainsi le travail de Gisela Steinlechner, intitulé *Die Ver-Rückung der Sprache*⁷⁹, où l'auteur montre comment un poète qualifié de fou (« verrückt ») produit une écriture qui déplace (« verrücken ») les frontières de la langue. Si le ton a donc bien changé d'un essai à l'autre, dès 1981, Sebald met en place une conception du dérangement qui se poursuit dans ses écrits critiques, et qui trouve son prolongement dans l'œuvre narrative.

On ne saurait dès lors s'étonner d'y retrouver la trace de plusieurs écrivains qui ont eu maille à partir avec les troubles psychiques, dont Ernst Herbeck dans *Vertiges*, Algernon Swinburne⁸⁰ et Hölderlin dans *Les Anneaux de Saturne*. Dans ce

77 « Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 131-148 et « L'enfant de la hase, le petit lièvre. À propos de l'animal totemique du poète Ernst Herbeck », dans *Campo Santo*, p. 163-169 (p. 171-178).

78 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 134-135 (je traduis). « En ouvrant la possibilité d'un passage de la discordance des représentations à leur concordance, les textes de Herbeck récussent la thèse d'une contradiction entre sens et non-sens, et témoignent de relations souterraines entre ces deux pôles bien plus nombreuses que nos maximes d'écoliers ne le laissent supposer ». [« Die an den Texten Herbecks ablesbare Möglichkeit eines Übergangs von diskordanten in konkordante Vorstellungen widerlegt die These vom Gegensatz zwischen Sinn und Unsinn und spricht dafür, daß es zwischen diesen Polen sehr viel mehr unterirdische Verbindungen gibt, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt »].

79 Gisela Steinlechner, *Über die Ver-rückung der Sprache*, Wien, W. Braumüller, 1989.

80 Algernon Charles Swinburne (1837-1909), après des études interrompues à Eton, compose une œuvre marquée par une vision anti-chrétienne et la récurrence des thèmes sado-masochistes. Ce poète proche du mouvement pré-raphaélite, fasciné par le Moyen Âge, a souffert sa vie durant de troubles psychiques qui l'ont conduit à mener une vie de plus en plus retirée que Sebald décrit avec précision dans *Les Anneaux de Saturne*.

dernier livre, dont l'un des thèmes majeurs est l'excentricité, les moments de crise d'écrivains comme Edward FitzGerald⁸¹ ou Michael Hamburger sont également évoqués, sans qu'on puisse parler dans ces cas de troubles importants. Par-delà ces notations biographiques, les récits mettent en scène des situations où la parole est bloquée. L'œuvre de Sebald ne présente pas de cas de troubles du langage qui se rapprocheraient de l'aphasie. En revanche, certains personnages sont plongés dans des états de stupeur qui leur interdisent le recours à la parole. C'est le cas de Mathild Seelos (*V*, 201/246) lors de son retour à la maison après la Première Guerre mondiale, ainsi que du grand-oncle du narrateur, Ambros Adelwarth, à mesure que son état psychique se détériore, après la disparition de Cosmo Solomon.

Les blocages de la parole signalent la gravité de l'état du personnage concerné. Néanmoins, il serait erroné d'y lire un classement dans une catégorie de la pathologie psychologique. Ils révèlent l'ampleur d'une interrogation sur les fondements de l'identité. À ce titre, un épisode de *Vertiges* condense les étagements d'une remise en question de soi lors d'une phase où le narrateur, bon gré, mal gré, demeure mutique (*V*, 37-38/42). Les seuls êtres auxquels il parle véritablement sont des oiseaux, plus précisément des choucas et un merle qu'il appelle intérieurement du nom d'un oiseau mythique persan, le Simorgh⁸². Le choix de ces deux espèces est loin d'être arbitraire. On sait que « choucas » se dit en tchèque « Kafka », et l'œuvre de cet auteur est au centre de *Vertiges* dont une partie, « Le Dr. K. va prendre les bains à Riva », lui est explicitement consacrée. Kafka lui-même joue d'ailleurs sur ce mot dans l'histoire « Un vieux parchemin⁸³ », où il écrit qu'on ne peut pas parler avec les nomades car ils ne connaissent pas notre langue et qu'ils communiquent entre eux à la manière des choucas. S'il évite plus ou moins consciemment de discuter avec ses contemporains, le narrateur s'entretient en nomade avec Kafka. Quant au Simorgh, il est au centre de l'épopée mystique *Le Langage des oiseaux* de Farid-ud-Din Attar⁸⁴. Il symbolise l'esprit divin. De nombreux oiseaux se réunissent

81 Edward FitzGerald (1809-1883) est connu pour sa traduction des quatrains ou robayat du poète persan Omar Khayyâm. Cet autre excentrique anglais auquel Sebald consacre de nombreuses pages dans *Les Anneaux de Saturne* s'est tourné vers l'étude des langues orientales. Il a laissé notamment un manuscrit qui contient une traduction partielle de l'ouvrage du poète et mystique persan Farid-ud-Din Attar, *Mantic-Uttair*, sous le titre *The Bird Parliament*.

82 La signification mythologique du terme allemand « Senavogel » est donnée par la traduction de P. Charbonneau, qui rapporte dans « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », art. cit. p. 201, comment il est parvenu à savoir quel était cet oiseau.

83 Franz Kafka, « Un vieux parchemin », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 489 (« Ein altes Blatt », dans *Sämtliche Erzählungen*, op. cit., p. 130).

84 Cette œuvre du poète persan Farid-ud-Din Attar (XIII^e s.) a été traduite en français dès 1857 par Garcin de Tassy. Cette traduction a été rééditée à plusieurs reprises sous des titres différents comme *La Conférence des oiseaux* ou *Le Voyage des oiseaux*. Le terme employé en persan renvoie à une notion proche du logos.

et décident de partir à la recherche du Simorgh, dont on dit qu'il habite le plus haut sommet de la montagne. Malgré les hésitations émises par quelques-uns, la nuée s'envole. Au terme de grandes difficultés qui causent la mort d'un bon nombre d'oiseaux, trente d'entre eux parviennent au point culminant de la montagne où Simorgh est supposé se trouver. Où qu'ils regardent, ils ne voient que leur reflet, Si [= trente] Morgh [= oiseaux]. En eux-mêmes, ils voient Simorgh. Ils interrogent l'être mythique, qui leur répond en disant qu'il est miroir, comme le soleil. Qui vient à lui se voit, âme et corps. Le terme de la quête mystique est l'accès à la vérité. L'épopée indique que cet échange entre les oiseaux et Simorgh est exprimé d'une voix *muette*. La conversation du narrateur sebaldien avec le Simorgh peut alors se lire comme une façon de se retrouver, de mener un entretien avec soi. L'absence de conversation avec d'autres hommes n'est pas ici le signe d'un blocage du langage dans son ensemble ; il offre au narrateur l'occasion de se recentrer sur un usage singulier de la langue qui peut être lu comme un préalable à l'écriture. Si le langage ordinaire lui devient étranger, c'est pour laisser s'épanouir une voix propre.

Bien plus douloureuses, les interrogations indicibles de Jacques Austerlitz au sujet de son identité s'expriment par une grave crise de la parole. Lui dont l'activité favorite a toujours été de lire et d'écrire est perdu dans le labyrinthe d'une syntaxe dont il a perdu l'orientation. Il en vient ainsi à mettre au compost toutes les pages qu'il avait couvertes de son écriture, puisqu'aucun mot ne lui semble plus être à sa place (A, 148-151/176-180). La justesse de l'emplacement fait défaut ; le personnage se défait de son écriture. Devenue impraticable, l'activité dans laquelle Austerlitz trouvait refuge se délite jusqu'à ce qu'il en vienne à détruire tous les supports sur lesquels il a pu écrire. Sa subite incapacité à s'exprimer ouvre une longue crise au terme de laquelle il parviendra, au gré d'un hasard, à retrouver les traces de son enfance dont il avait toujours nié l'existence. Son chemin le mène vers une autre langue que l'anglais dont il fait usage depuis *presque* toujours et dans lequel il s'exprime naturellement dans son métier. Sa redécouverte de la langue tchèque est d'autant plus bouleversante qu'à son arrivée à Prague, cette langue lui paraît étrangère et que c'est en retrouvant la femme qui l'a gardé enfant qu'il reconnaît cette langue, parvient à la comprendre et à la parler (A, 186/223). Le refus de la langue anglaise qu'Austerlitz manie avec une si grande aisance annonce donc en fait le besoin de retrouver la langue maternelle, et s'accompagne d'un sentiment de désorientation complet. Austerlitz se met à errer sans fin dans les rues de Londres. Une fois encore, l'errance reflète les errements. Ses effets se traduisent dans les moindres gestes d'Austerlitz, incapable de ranger des objets dans un tiroir (A, 149/177-178). Le symptôme, qui semble choisi au hasard parmi tant d'autres, est en réalité particulièrement révélateur puisqu'il met en scène le

désordre intérieur du personnage. Seul un em-placement par la redécouverte de la langue maternelle pourra y remédier, comme l'exprime le personnage lui-même, qui saisit rétrospectivement le lien entre les diverses manifestations de son dérangement :

Cette censure que j'exerçais sur ma pensée, le rejet constant de tout souvenir qui pointait à ma conscience, continua Austerlitz, nécessitaient toutefois, de temps en temps, de plus grands efforts, et ils provoquèrent inéluctablement la perte presque complète de ma capacité de m'exprimer, la destruction de toutes mes notes et écrits, mes errances nocturnes dans Londres et les hallucinations qui me harcelèrent de plus en plus fréquemment, jusqu'à cette date de l'été 1992 où je finis par m'effondrer⁸⁵.

336

La disposition des symptômes d'Austerlitz trace les contours d'un malaise psychique dont les lignes de force suivent une opposition entre dérangement et emplacement, dicible et indicible, expression et mutisme, errance et résidence. En dépit du caractère pathologique de ces manifestations qui conduiront le personnage à effectuer des séjours en clinique, la question de sa santé mentale n'est pas pertinente.

Le vocabulaire auquel recourt Sebald afin de décrire les dérangements mentaux n'exclut pas le registre psychiatrique, en dépit de l'évolution théorique de l'auteur sur ce point. La cloison qui sépare la terminologie médicale de l'usage ordinaire n'est d'ailleurs aucunement étanche : bien des termes pathographiques ont passé dans la langue courante. Comment comprendre toutefois l'usage d'un vocabulaire spécifique à la clinique dans les récits de Sebald ? Un examen plus poussé montre que le contexte dans lequel les termes nosographiques apparaissent est déterminant. Ainsi en va-t-il du grand-oncle du narrateur des *Émigrants*, interné de son plein gré pendant des années dans un hôpital psychiatrique. Différents personnages se font en fait l'écho du diagnostic porté par le corps médical sur le patient. L'oncle Kasimir dit ainsi qu'Ambros Adelwarth aurait « succombé à une quelconque maladie mentale », situant ainsi son propos sur le plan médical, tout en ayant oublié la formulation exacte (*E*, 105/128-129). Elle sera rétablie par la tante,

⁸⁵ Austerlitz, p. 169. « Diese Selbstzensur meines Denkens, das ständige Zurückweisen einer jeden in mir sich anbahnenden Erinnerung, erforderte indessen, so Austerlitz weiter, von Mal zu Mal größere Anstrengungen und führte zwangsläufig zuletzt zu der fast vollkommenen Lähmung meines Sprachvermögens, zur Vernichtung meiner sämtlichen Aufzeichnungen und Notizen, zu den endlosen Nachtwanderungen durch London und den immer öfter mich heimsuchenden Halluzinationen, bis auf den Punkt meines im Sommer 1992 erfolgten Zusammenbruchs » (p. 202).

Fini, qui s'est occupée d'Ambros à la fin de sa vie. Elle recourt à des termes médicaux techniques, rares pour certains, comme le syndrome de Korsakov (*E*, 121/149)⁸⁶. Lors d'un second voyage aux États-Unis, le narrateur se rend lui-même dans la clinique psychiatrique, à Ithaca, où il rencontre un ancien assistant de l'hôpital, le docteur Abramsky, qui vit sur les ruines de l'institution. Le psychiatre rapporte au descendant le diagnostic posé par le chef du service, le docteur Fahnstock : « Le diagnostic de Fahnstock concluait à une *neurasthénie sénescence aiguë liée à une stupeur catatonique*, ce que contredisait toutefois le fait qu'Ambrose ne montrait aucun des signes de négligence corporelle accompagnant d'ordinaire cet état⁸⁷. » Si le diagnostic est bien évidemment formulé dans des termes techniques, le commentaire par lequel Abramsky fait ensuite état de ses propres impressions au contact d'Ambros Adelwarth emprunte un tout autre ton : « Il n'en reste pas moins que même lorsqu'il se tenait à la fenêtre et regardait dehors, il donnait toujours l'impression de souffrir d'un mal incurable. Je ne crois pas avoir jamais rencontré homme plus mélancolique que votre grand-oncle [...]»⁸⁸. » La langue reste très soutenue, mais l'emploi de « *schwermütig* », d'usage non médical, à la place de « Melancholie » dans la première citation signale en allemand que le locuteur se départit de la distance médicale et éprouve de l'empathie⁸⁹.

D'une manière générale, tous les termes d'origine médicale passés dans la langue courante sont systématiquement attribués à des personnages, de sorte que leur présence est médiatisée par le discours rapporté⁹⁰. Placés dans la bouche de tiers, ils ont plusieurs fonctions. D'une part, ils placent

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

87 *Les Émigrants*, p. 131. « Fahnstocks Diagnose lautete auf schwere Melancholie im Senium, verbunden mit stuporöser Katatonie, doch stand im Widerspruch die Tatsache, daß Ambrose keinerlei Anzeichen der gemeinhin mit diesem Zustand einhergehenden körperlichen Verwahrlosung zeigte » (p. 162).

88 *Ibid.* « Nichtsdestoweniger erweckte er, selbst wenn er nur am Fenster stand und hinausblickte, stets den Eindruck, als sei er von einem heillosen Leid erfüllt. Ich glaube nicht, sagte Dr. Abramsky, daß ich jemals einem schwermütigeren Menschen begegnet bin als Ihrem Großonkel [...] »

89 Voir également *Austerlitz*, où le personnage éponyme emploie à certains moments des termes techniques comme « épilepsie hystérique » pour décrire des épisodes critiques de sa vie, p. 316 (p. 377).

90 Voir par exemple « obsessionnel » (*Les Émigrants*, p. 212, « Zwangsvorstellungen », p. 270) ou encore « les tendances dépressives » « absence [...] irritabilité [...] nervosité [...] » (*Les Émigrants*, p. 217, « depressiven Züge [...] Geistesabwesenheit [...] Irritierbarkeit [...] », p. 277).

le personnage qu'ils caractérisent dans la catégorie des personnes souffrant d'une pathologie mentale plus ou moins grave. De l'autre, ils signalent chez le locuteur l'usage d'un vocabulaire technique, plus ou moins maîtrisé, qui peut par conséquent aussi bien ressortir au désir de paraître maîtriser le langage du savoir que témoigner du niveau culturel du locuteur. Enfin, lorsque ces emplois se situent dans des textes où le narrateur fait peu usage de ce vocabulaire, ils contribuent à différencier la parole rapportée de celle du narrateur.

338

En dehors de ces contextes où la nomenclature psychiatrique est appliquée à un individu, elle est également employée à l'occasion d'analyses à dominante historique. C'est le cas dans *Les Anneaux de Saturne* dont une large part est consacrée à la destruction causée par la colonisation belge au Congo. Le sujet est abordé à travers les biographies de Joseph Conrad et Roger Casement qui se sont connus au Congo belge, et c'est ainsi que le narrateur en vient à faire état de l'engagement de ce dernier dans la dénonciation des crimes commis par l'administration coloniale. Il est convié par le roi Léopold à Bruxelles qui se défend face aux accusations de mauvais traitements infligés aux esclaves par les colons en arguant que le climat du Congo serait à l'origine d'une démence qu'on ne serait malheureusement pas toujours à même de prévenir à temps (*AS*, 168-169/155). Dans ce cas précis, le langage porte la marque du discours répressif de l'administration coloniale. Le vocabulaire distant et technique offre un refuge bien commode face à la description détaillée des exactions commises au Congo. Un exemple du même ordre, concernant cette fois les convois de déportation vers Terezin, est donné dans *Austerlitz* :

[...] ces personnes [...] souvent déjà anéanties physiquement et moralement, ne maîtrisant plus leurs sens, *délinant*, pour beaucoup, affaiblies comme elles l'étaient, ne se souvenant même plus de leur nom, soit ne survécurent pas, ou que très peu de jours, à leur admission, soit, victimes d'une *altération psychopathologique extrême* de leur personnalité, variante d'un *infantilisme* déréalisant lié à *une perte des capacités d'agir et de parler*, furent aussitôt expédiées dans le *service de psychiatrie* installé dans la casemate de la caserne de cavalerie≈[...] ⁹¹.

⁹¹ *Austerlitz*, p. 284-285 (je souligne). « [...] diese Personen, [...] oft an Leib und Seele bereits verwüstet angekommen sind, ihrer Sinne nicht mehr mächtig, *delirierend*, ohne Erinnerung an den eigenen Namen, und, in ihrem geschwächten Zustand, die sogenannte Einschleusung entweder gar nicht oder nur um wenige Tage überlebten beziehungsweise wegen der *extremen psychopathischen Veränderung* ihres Wesens, einer Art von wirklichkeitsfernem, mit einem *Verlust des Sprech- und Handlungsvermögens* verbundenen *Infantilismus*, sogleich in die in der Kasemate der Kavalierskaserne untergebrachte *psychiatrische Abteilung* gesteckt wurden [...] » (p. 339-340).

La citation est extraite du passage où Austerlitz se réfère amplement à l'ouvrage de H.G. Adler sur Theresienstadt⁹² dans lequel l'historien, lui-même déporté dans ce camp, livre le fruit d'un monumental travail de documentation sur le camp. Dans la mesure où le propos de Sebald s'appuie sur l'ouvrage, quand il ne le cite pas, l'emploi du vocabulaire technique est de rigueur, conforme au caractère scientifique de ce livre, que ce soit dans la nomenclature de la répartition des tâches dans le camp ou dans la désignation des pathologies mentales qui surviennent au terme de la déportation. Le recours à ce vocabulaire descriptif écarte tout pathos de la description tout en soulignant par sa sobriété l'ampleur de la destruction. Dans les deux derniers cas, les termes psychiatriques proviennent d'instances qui, pour des raisons opposées, mettent à distance toute empathie et se placent du côté du discours rationnel.

L'étude de l'usage de la nomenclature médicale ou pathologique dans la désignation de la folie chez Sebald appelle une remarque sur le statut du discours cité. Il apparaît que le vocabulaire technique est placé dans la bouche de tiers, qu'il s'agisse de personnages ou d'instances liés au pouvoir ou à la science. Le discours de type psychiatrique n'est donc mis en scène que par le truchement d'un personnage ou d'une instance tierce. Le discours qui considère le dérangement comme un trouble et porte en germe la conception de la « folie » comme état modifié, dérangé, déplacé par rapport à la norme, n'est donc jamais repris immédiatement, ce qui témoigne d'une prise de distance à l'égard de cette conception.

La mise en perspective du vocabulaire psychologique et psychiatrique procède du mouvement qui remet en cause des positions monologiques du discours. Lecteur de Michel Foucault, et notamment de son *Histoire de la folie*⁹³, Sebald conteste la légitimité de la répartition des états mentaux selon le paradigme statique qui oppose folie et raison. Tandis que Foucault démontre l'historicité de ce découpage conceptuel, dans sa prose narrative, Sebald substitue à ce

⁹² H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*, Tübingen, Mohr, 1955. Pour une étude du rapport entre Adler et Sebald, voir Marcel Atze, « W.G. Sebald und H.G. Adler. Eine Begegnung in Texten », dans R. Vogel-Klein (dir.), *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images, op. cit.*, p. 87-97 et « „Wie Adler berichtet.“ Das Werk H.G. Adlers als Gedächtnisspeicher für Literatur (Heimrad Bäcker, Robert Schindel, W.G. Sebald) », *Text+Kritik*, 163, 2004, p. 17-30.

⁹³ Sebald mentionne l'*Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Gallimard, 1972) dans « Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti », dans *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 95. Pour une étude de la réception de *Surveiller et Punir* dans l'œuvre de Sebald, voir Jonathan J. Long, « Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre », dans M. Niehaus et C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 219-239.

paradigme celui du dérangement mental, qui procède d'un mouvement. Non seulement toutes les autres qualifications de personnages ou de comportements qui s'écartent d'une norme socialement définie ne sont pas empruntées au lexique médical, mais les expressions choisies témoignent d'une inclination pour le paradigme du déplacement. Sebald emploie très rarement le terme statique « wahnsinnig » et privilégie « irr », placé sous le signe de l'errance, « derangiert », « verrückt » et « verstört » qui relèvent du déplacement et du dérangement.

Curieusement, le terme si courant « wahnsinnig » n'est jamais employé pour désigner une personne souffrant de troubles psychiques. Sebald n'a recours à cet adjectif que dans des comparaisons⁹⁴. En revanche, le terme apparaît sous la forme du substantif « Wahnsinnigwerden », « devenir fou », expression qui met l'accent sur le processus, par essence dynamique, qui a mené d'un état dit normal à un état réputé pathologique (A, 254/305 et 275/329). C'est donc le basculement qui est mis en avant, et non l'état de la folie lui-même. L'évocation du cas Schumann par Marie de Verneuil, rapportée par Austerlitz, en dit long sur la façon dont la folie est appréhendée dans ce texte :

340

Sur le chemin du retour, Marie me parla, un peu à titre de mise en garde, me sembla-t-il, dit Austerlitz, des nuées qui avaient *enténébré l'esprit* de Schumann et l'avaient *fait sombrer dans la folie* [...]. Il avait ensuite encore vécu un certain nombre d'années, dit Marie, dans un établissement privé pour *malades mentaux*, à Bonn ou Bad Godesberg [...] ⁹⁵.

[l'image] de Schumann frappé de folie [...] ⁹⁶.

Outre « Wahnsinnigwerden », les termes employés dans ce passage, « Geistesgestörte » puis « irr », renvoient eux aussi à la notion de mobilité. En effet, le premier terme rappelle que l'esprit est littéralement « dérangé » par rapport à une norme, tandis que le second est sémantiquement lié à la notion d'errance. L'article correspondant du dictionnaire étymologique de

⁹⁴ *Les Émigrants*, p. 212. « Quand je pense à l'Allemagne, elle se présente à mon esprit comme quelque chose de démentiel » [« Wenn ich an Deutschland denke, kommt es mir vor wie etwas Wahnsinniges in meinem Kopf » (p. 270)] ; *Les Anneaux de Saturne*, p. 204 : « comme hébété par la floraison exubérante » [« wie betäubt von dem wahnsinnigen Blühen » (p. 204)] ; *Austerlitz*, p. 150 : « une entreprise chimérique » [« ein wahnhaftes Unternehmen » (p. 179)] ; *Austerlitz*, p. 257 : « comme un fou » [« wie ein Wahnsinniger » (p. 308)].

⁹⁵ *Ibid.*, p. 254-255 (je souligne). « Auf dem Rückweg ins Hotel erzählte Marie, ein wenig zur Warnung, schien es mir, sagte Austerlitz, von der inneren *Verdunkelung und dem Wahnsinnigwerden* Schumanns [...]. Er hat dann noch eine Anzahl von Jahren gelebt, sagte Marie, in einer privaten Anstalt für *Geistesgestörte* in Bonn oder Bad Godesberg [...] » (p. 305).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 255. « das [Bild] von dem irren Schumann » (p. 306).

Duden précise que dans le terme « irr », le concept d'errance et celui d'excitation mentale reposent sur la représentation d'un mouvement violent ou sans but. Ce n'est que dans le haut allemand moderne que l'adjectif a pris le sens de « dérangé mental ». À partir de ce sens ont été formés les termes « Irre » (« dérangés »), « Irrenanstalt » (« asile ») (XIX^e siècle), « Irrenhaus » (« asile ») (XVIII^e siècle), et le composé « Irrsinn » (dérangement mental) (XVII^e siècle) qui a donné « irrsinnig » (dérangé) (XIX^e siècle)⁹⁷. Le privilège accordé par Sebald à ces termes au détriment de « wahnsinnig » par exemple permet ainsi l'émergence d'un paradigme cohérent qui lie intimement la folie au déplacement.

Le rapprochement est présent dès *Vertiges*. Dans le deuxième récit de ce livre, le narrateur fait un rêve : « Je vis l'île de La Grazia, le bâtiment rond de son hôpital panoptique, et, saluant de la main comme s'ils se trouvaient à bord d'un grand navire en partance, des milliers d'aliénés postés aux fenêtres⁹⁸. » Le dérangé mental des personnages se reflète ici dans le recours à un moyen de transport en guise de décor onirique. Une telle conjonction, issue de la densité signifiante de l'adjectif substantivé « Irre », se retrouve dans d'autres passages de l'œuvre où la désorientation est mise en scène. Quelques pages plus loin, le narrateur évoque un plan de Milan qui est illustré au dos par un labyrinthe. Il commente ce rapprochement en évoquant les errements (« Irrwege ») du voyageur qui espère retrouver son chemin grâce à cette carte (V, 122/100-101). Dans ce cas, seul le sens géographique du terme est convoqué. Mais l'emploi du terme « Irrwege » n'est pas sans rappeler celui de « Irren » plus tôt dans le texte. En outre, la figure du labyrinthe apparaît également accompagnée du terme « Irrwege » dans *Les Anneaux de Saturne*, dans un contexte tel que le lien avec la folie devient manifeste. Il s'agit du rêve que le narrateur fait quelques mois après s'être perdu sur la lande de Dunwich. L'errance du narrateur lors de son voyage à pied est représentée dans le rêve sous la forme d'un labyrinthe dont les contours peuvent être examinés avec recul depuis une hauteur. Ce qui n'avait pas de sens en raison de la perte d'orientation en retrouve un : le tracé du labyrinthe est en vérité tout à fait organisé. Or l'organisation du trajet perceptible uniquement après coup correspond dans le rêve aux méandres du cerveau du narrateur. L'errance géographique manifestée dans le rêve est en fait cérébrale, elle équivaut aux errements. En témoigne la parenté entre « Irrgarten », employé pour désigner le type précis de labyrinthe mis en scène

97 Duden, *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, Dudenverlag, 2001, p. 369.

98 *Vertiges*, p. 64. « Ich sah die Krankenhausinsel La Grazia mit einem runden panoptischen Bau, aus dessen Fenstern winkend, als befänden sie sich auf einem großen, davonfahrenden Schiff, Tausende von Irren herauschauten » (p. 75).

dans le rêve, et « Irrwege » qui apparaît quelques lignes plus loin. Le manque d'orientation met en scène le dérangement mental.

La confrontation des deux passages qui mettent en scène le terme « Irrwege » ainsi que le labyrinthe permet d'étayer poétiquement le lien étymologique entre déplacement spatial et dérangement mental. Dans les récits sebaldiens, ils forment les deux faces d'une même médaille. Un passage situé vers la fin d'*Austerlitz* illustre cette hypothèse. Le personnage éponyme rapporte comment, lors d'un ancien séjour à Paris, il s'est évanoui à plusieurs reprises. Les malaises étaient accompagnés d'une perte temporaire de la mémoire, et l'un d'entre eux, plus grave que les précédents, a conduit à son admission à l'hôpital de La Pitié-Salpêtrière. Pendant cette crise majeure, Austerlitz se voit « errer » dans le labyrinthe des stations de métro qui évoquent pour la plupart la période napoléonienne (A, 317-318/378-379). En dépit des apparences, le nom qu'il porte n'est pas lié à cette page de l'histoire de France, mais à la langue tchèque. Au moment d'une grave crise, cette désorientation de la personnalité se traduit par l'errance spatiale (« herumirren ») du sujet dans ce rêve⁹⁹.

342

Afin de désigner un comportement qui confine à la folie, Sebald a également recours à un terme d'origine étrangère qui illustre explicitement le rapport entre folie et déplacement : « derangiert ». Issu du français, à ce titre lui-même déplacé hors de son contexte premier, il indique qu'un élément a quitté la place qu'il devait occuper, tandis que « irr » désigne une errance sans but. Dans la quatrième partie de *Vertiges*, le narrateur rapporte les trajectoires de plusieurs habitants de W., dont celle de Mathild Seelos qui revient très affectée, au sortir de la Première Guerre mondiale, de Munich en insurrection : « [elle avait séjourné] quelques mois à Munich, aux heures rouges, d'où elle était revenue à W. déboussolée et enfermée dans un mutisme presque total¹⁰⁰ ». Les déplacements autant géographiques que symboliques de cette période sont présentés comme les antécédents du dérangement mental du personnage.

Tout comme « derangiert », les termes d'origine allemande construits grâce au préfixe « ver- » font état d'une modalité du déplacement : l'objet n'est pas

99 Cette hypothèse est corroborée par un emploi de « irr » dans *Les Émigrants* p. 113 (p. 138-139). Le terme est employé lorsque Cosmo Solomon erre nuitamment, alors qu'il demeure immobile pendant la journée. « Irr » signale l'errement et l'errance. Par ailleurs, d'autres emplois de « irr » ou de son dérivé « irrsinnig » se contentent de signaler la folie d'un personnage sans pour autant être clairement lié à la topique du déplacement, par ex. dans *Les Anneaux de Saturne*, p. 149 (p. 149). Dans ces cas, c'est par la préférence accordée à ce terme plutôt qu'à un de ses synonymes n'impliquant pas l'idée de déplacement que se manifeste l'importance de ce paradigme.

100 *Vertiges*, p. 201. « [...] einige Monate lang [habe sie sich], in der roten Zeit, in München sich aufgehalten, von wo sie in einem arg derangierten und fast sprachlosen Zustand nach Hause nach W. zurückgekehrt sei » (p. 246).

à la place qui lui est assignée. « Verrückt », terme employé couramment pour dire la folie, porte en lui de façon manifeste, bien que lexicalisée, le paradigme du déplacement. Il est employé à trois reprises pour décrire des personnages, au sujet de deux frères « fous » qui ont fait édifier une réplique de la façade du château de Versailles (*E*, 10/9), à propos du Dr Abramsky qui a soigné Ambros Adelwarth (*E*, 130/161), et lors de l'évocation d'Alec Garrard, qui construit une maquette du temple de Jérusalem (*AS*, 289/290). Dans le premier cas, la folie des deux frères réside dans l'inadéquation entre la façade et le bâtiment, ou plus exactement dans le projet qui consiste à emprunter un élément pour le placer en un lieu inadéquat. « Verrückt » désigne ainsi aussi bien la nature du geste de déplacement, qui est le signe de la folie, que la folie elle-même. Quant à « verstört » et « Verstörung », ils sont utilisés par Sebald afin de décrire des personnages dont le comportement est toujours singulier¹⁰¹, mais également pour décrire un état transitoire (*AS*, 103/102 et 252/251). En filigrane se dessine toujours le normal, qui est à sa place, non plus comme l'opposé de la folie, mais comme le point de départ à partir duquel le déplacement a été opéré. De manière encore plus nette, des locutions courantes insistent sur la notion de perte à l'origine du dérangement mental. « Um den Verstand kommen » (*V*, 180/219, *E*, 222/283, *AS*, 275/275, *A*, 132/157), « nicht recht im Kopf sein » (*E*, 51/59 et 230/293) et « nicht ganz bei Trost sein » (*E*, 215/273) placent la folie sous le signe de la perte et de l'incomplétude. Or toutes ces expressions, qui présupposent un état de normalité antérieur à la dégradation de l'état psychique, sont placées dans la bouche de personnages tiers et ne sont donc jamais assumées par le narrateur.

Les choix sémantiques opérés par Sebald dessinent une topique singulière du dérangement mental. Une certaine vision psychiatrique statique selon laquelle un état de folie répond à l'état de raison est récusée au profit d'une appréhension dynamique qui considère en premier lieu le passage de l'un à l'autre. Mais ce mouvement peut être conçu selon deux modèles, l'errance sans but ou la transition de la norme au dérangement. Le second type correspond à la conception qui traverse les locutions courantes, toujours attribuées à des personnages, tout comme les termes nosographiques. Il valide lui aussi, mais de manière implicite, l'idée de norme. Quant au premier, il remet en cause bien plus radicalement le paradigme axiologique qui oppose la notion de place juste à celle de dérangement. Au-delà de cette répartition sémantique, des séquences consacrées à la question de la folie apportent un éclairage à la subversion de la catégorie de folie.

¹⁰¹ Voir Aileen, dans *Les Émigrants*, p. 16-17 (p. 16).

Deux ouvrages de Sebald présentent des discours singuliers sur la folie, *Vertiges* et *Les Émigrants*. Dans le premier cas, Sebald reprend des propos tenus par Casanova ; dans le second, il fait parler un de ses personnages, un ancien psychiatre, le docteur Abramsky.

Dans « All'estero », le deuxième récit de *Vertiges*, le narrateur s'attarde sur son séjour à Venise en 1980 et rapporte l'épisode célèbre de l'évasion de Casanova, emprisonné en 1755 dans un cachot des Plombs. Comme souvent, Sebald se réfère explicitement à un texte de l'auteur qu'il évoque, ici l'*Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohème* [sic] l'année 1787 (V, 54/63). Le lecteur associe donc automatiquement, selon un principe de confiance et d'autorité, les diverses anecdotes rapportées par Sebald à leur source invoquée. Toutefois, une comparaison détaillée du texte de Sebald avec celui de Casanova a permis de mettre en évidence un certain nombre de divergences allant de la simple transposition ou réécriture à une adaptation libre, mais elle a aussi montré l'absence dans l'œuvre d'origine de certains détails présents dans *Vertiges*, de sorte que l'hypothèse d'une autre source est apparue plausible. Elle s'est vue confirmée par la comparaison de ces deux textes avec celui des *Mémoires* de Casanova, d'où proviennent en réalité certains détails, ce que Sebald se garde bien de mentionner.

344

Au vu du jeu que Sebald introduit entre sa reprise et la source du passage, il convient d'examiner avec une grande circonspection la réflexion générale sur les limites de la raison et de la folie attribuée à Casanova : « Casanova réfléchit aux limites de la raison humaine. Il constate qu'il est rare qu'un homme devienne fou, mais que la plupart du temps il s'en faut de bien peu. Il suffit d'un infime décalage pour que plus rien ne soit comme avant. L'esprit clair, Casanova le compare dans ses réflexions à un verre qui reste intact si personne ne le brise. Mais qu'il est facile de le détruire ! Un geste de travers et il n'existe plus¹⁰². » Le passage revêt toutes les apparences de la citation. Il est clairement introduit par une formule qui en indique la provenance (discours rapporté), et rien ne permet de supposer un écart par rapport à la parole de Casanova. Voici néanmoins les passages correspondants dans les deux œuvres de Casanova :

102 *Vertiges*, p. 56. « Casanova denkt nach über die Grenzen der menschlichen Vernunft. Er stellt fest, daß es zwar selten vorkomme, daß ein Mensch verrückt wird, daß aber doch die meiste Zeit nicht viel dazu fehlt. Es bedarf nur einer geringfügigen Verschiebung, und nichts mehr ist, was es war. Den klaren Verstand vergleicht Casanova in seinen Überlegungen mit einem Glas, das nicht zerbricht, wenn es nicht zerbrochen wird. Wie leicht ist es aber zerstört. Mit einer verkehrten Bewegung nur » (p. 65).

Depuis ce temps-là j'ai vu combien se trompent ceux qui attribuent à l'esprit de l'homme une certaine force : elle n'est que relative, et l'homme qui s'étudierait bien ne trouverait en lui-même que faiblesse. J'ai vu que, quoiqu'il arrive rarement que l'homme devienne fou, il est pourtant vrai que la chose était facile. Notre jugement est comme la poudre à canon qui, quoiqu'il soit très facile de l'enflammer, elle ne s'enflamme cependant jamais à moins qu'on ne lui mette le feu ; ou comme un verre à boire qui ne se cassera jamais à moins qu'on ne le casse¹⁰³.

Cela m'a mis à même de juger combien se trompent ceux qui attribuent à l'esprit de l'homme une certaine force positive : elle n'est que relative, et l'homme qui s'étudierait bien ne trouverait en lui-même que de la faiblesse. Je vis que, quoique l'homme devienne rarement fou, la chose est cependant possible ; car notre raison est comme la poudre qui, quoique très facile à s'enflammer, ne s'enflamme cependant jamais sans le contact d'une étincelle¹⁰⁴.

Sebald se réfère ici nettement à l'*Histoire de ma fuite des prisons* plutôt qu'aux *Mémoires*, puisque l'image du verre qui se brise se retrouve dans ce premier texte. Mais il est étonnant de voir à quel point la réflexion de Casanova est modifiée en passant par le prisme sebaldien. Sebald insiste davantage sur la notion de facilité. Exprimée par Casanova, elle se retrouve, déplacée, dans le développement de l'image du verre qui se brise. Sebald ajoute : « Mais qu'il est facile de le détruire » (V, 56/65), et souligne par là même sur le caractère ténu du geste qui sépare raison et folie, tandis que le texte de Casanova met au contraire en avant la nécessité d'une volonté motrice à l'origine du bris. Alors que le texte d'origine trace une frontière claire entre raison et folie, Sebald met l'accent sur ce rien qui les sépare. Bien qu'en apparence, Sebald se livre à une simple compensation dans sa transposition du texte de Casanova, le sens est sensiblement modifié.

En dehors de ces déplacements, Sebald procède à l'adjonction d'éléments radicalement étrangers à la réflexion de Casanova, « Il suffit d'un infime décalage pour que plus rien ne soit comme avant », puis à la fin du passage, « un geste de travers et il n'existe plus ». La première expression introduit la notion de déplacement entendu comme origine du passage à la folie. La folie n'est donc pas un état hétérogène à la normalité. Le déplacement sebaldien

103 Giacomo Casanova, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle Les Plombs écrite à Dux en Bohême l'année 1787*, Paris, Édition Bossard, 1922, p. 70-71.

104 Giacomo Casanova, *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, Paris, Éditions de La Sirène, 1926, chap. XII p. 193-194.

n'est pas un basculement, comme l'a montré l'étude du vocabulaire courant consacré à la folie. Derrière l'apparence d'une citation, Sebald ajoute ici une réflexion de son cru, hors de toute référence à Casanova. À l'idée d'une volonté à l'origine du passage à la folie se substitue celle d'un mouvement qui ne serait pas à sa place et détruirait une harmonie antérieure. De nouveau, la notion de contiguïté est capitale, doublée de celle d'inadéquation. L'expression « geste de travers » entre en résonance avec le terme que choisit ici Sebald pour désigner la folie, « verrückt », qui s'inscrit également dans le paradigme du déplacement déjà présent dans ce passage grâce à l'emploi de « Verschiebung » et « verkehrt ». Et c'est l'origine de ce dérangement qui est mise en question ici, par une adaptation fort libre de la pensée formulée par Casanova dans son *Histoire*¹⁰⁵.

346

La métaphore du verre, quant à elle, si elle provient bel et bien de l'œuvre de Casanova, est singulièrement mise en valeur, puisque l'image de la poudre à canon qui lui était adjointe est effacée. Le même verre brisé resurgit dans *Les Anneaux de Saturne* au moment où le narrateur rapporte entre autres miracles attribués à son « saint patron », Saint Sebald, la reconstitution d'un verre brisé (*AS*, 108/107). Au nombre des ouvrages que possédait Sebald figure une encyclopédie des saints et des figures bibliques. Il comporte bien une entrée « Sebaldus », mais parmi les miracles associés à ce saint, nulle mention de la reconstitution du verre¹⁰⁶. La consultation d'ouvrages similaires ne permet pas plus d'attester ce point de la légende. La mention de ce dernier miracle

105 Voir l'image analogue développée dans *Les Émigrants*, p. 46, à propos de Paul Bereyter : « Il parlait en phrases bien agencées, sans la moindre trace de dialecte, mais avec un léger défaut d'élocution ou de timbre, comme si la voix ne venait pas du larynx mais de quelque part du côté du cœur, si bien que parfois on avait l'impression que tout était commandé par un mécanisme interne et que Paul n'était qu'un homme artificiel composé de pièces de fer-blanc ou de tout autre métal, à la merci du moindre incident qui l'aurait détraqué pour toujours » [« In schön geordneten Sätzen ohne jede Dialektfärbung redete er, aber mit einem leichten Sprach- oder Klangfehler, irgendwie nicht mit dem Kehlkopf, sondern aus der Herzgegend heraus, weshalb es einem manchmal vorkam, als werde alles in seinem Inwendigem von einem Uhrwerk angetrieben und der ganze Paul sei ein künstlicher, aus Blech- und anderen Metallteilen zusammengesetzter Mensch, den die geringste Funktionsstörung für immer aus der Bahn werfen konnte » (p. 52)].

106 Hiltgart L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst* [1968], Reclam, Stuttgart, 1987, p. 506 : sont mentionnés sa naissance en tant que prince danois, ses fiançailles avec une princesse française, la rupture de ces fiançailles, le miracle du pain avec lequel il a sauvé Willibald et Winebald, son sermon à Vicence où il sauve un hérétique englouti dans une faille de la terre, la guérison de l'homme dont les yeux avaient été crevés par les païens pour lui avoir apporté un poisson en bravant l'interdiction, le glaçon transformé en feu de bois, son soutien aux bandits de grands chemins, son aide aux marins en détresse, ainsi que le miracle des bœufs qui s'attèlent d'eux-mêmes afin de transporter sa dépouille à Nuremberg.

est donc remarquable à deux titres : en premier lieu parce qu'elle relève selon toute vraisemblance de l'invention de Sebald et en second lieu en raison de sa proximité avec la métaphore empruntée par Sebald à Casanova. Si l'on met cet épisode en relation avec la métaphore de Casanova, le miracle de saint Sebald parcourt à rebours le chemin qui mène à la folie. Il inverse le sens de l'événement qui déclenche le dérangement mental. En remettant les morceaux du verre à leur place, il « réemplace » ce qui était déplacé.

Lorsqu'il attribue ce miracle au saint dont il porte le nom, Sebald agrège deux processus : d'un côté, il mentionne la lignée dans laquelle son nom prend place, et par ce geste s'inscrit dans un cadre culturel et une tradition dont il peut ensuite revendiquer ou contester l'héritage. De l'autre, en ajoutant une invention de son propre cru, il confère à la tradition une dimension fictive, se choisit son appartenance et crée l'horizon dans lequel il trace son œuvre. L'épisode inventé prend alors une dimension programmatique forte. Saint Sebald restitue l'intégrité du verre de la raison dans la métaphore de Casanova ; ce geste répare également ce qui est détruit. L'écrivain Sebald n'a de cesse de souligner la destruction à l'œuvre, d'en montrer l'ampleur et les répercussions sur le temps présent. Le miracle reste dans le domaine du miracle, et l'œuvre de Sebald ne prétend aucunement procéder à une quelconque réparation. En revanche, elle atteste, témoigne de la destruction tue et en mesure l'actualité. En considérant les débris épars, trop souvent enfouis ou mal dissimulés, elle leur donne une nouvelle cohérence.

La critique la plus virulente de la définition de la folie comme maladie se trouve dans la bouche d'un psychiatre, le docteur Abramsky. Avec le professeur Fahnstock, décédé entre-temps, il a soigné le grand-oncle du narrateur, Ambros Adelwarth, auquel la troisième histoire des *Émigrants* est consacrée. Le narrateur converse longuement avec cet homme qui a renoncé à la psychiatrie, se consacre à l'apiculture et se considère fou « dans un certain sens, [...] mais comme vous le savez peut-être, tout cela n'est qu'une question de perspective¹⁰⁷ ». Placée dans la bouche d'un psychiatre, cette dernière phrase prend un relief singulier. Le spécialiste de la maladie mentale reconnaît en lui-même les symptômes indéniables de la folie, mais il remet en question la portée du discours scientifique de type psychiatrique dans son ensemble. La folie n'est plus considérée comme un état objectif, mais comme une catégorie dont l'existence est relative au type de discours pratiqué. En outre, si la folie ne saurait être distinguée de « l'état normal » autrement qu'en fonction du point de vue adopté, la conception

107 *Les Émigrants*, p. 130. « in einem gewissen Sinne [...], aber wie Sie vielleicht wissen, sind diese Dinge einzig eine Frage der Perspektive » (p. 161).

de la folie comme détérioration d'un état normal, comme état lacunaire, est invalidée. Ce point fait écho aux conclusions tirées de l'étude du lexique de la folie selon lesquelles la catégorie de la « folie » n'est reprise intégralement, sans questionnement, que par des personnages qui représentent une opinion générale, tandis qu'elle est mise en doute dans les autres cas.

348 Toutefois, le point le plus important qui apparaît dans ce passage réside dans l'image pourtant commune à laquelle le docteur Abramsky a recours : la perspective. L'image est empruntée au vocabulaire visuel. Ainsi la perspective qu'un observateur a sur un objet varie-t-elle s'il change de place. Folie et santé mentale sont deux aspects qu'un même objet présente en fonction de la position de l'observateur dans un espace homogène. Si le docteur Abramsky reconnaît être actuellement fou selon un certain point de vue, c'est qu'il envisage également le point de vue selon lequel il ne l'est pas. Tandis que la citation adaptée de Casanova portait sur le moment où un sujet bascule de l'état « normal » à la folie, et envisageait donc son déplacement, celle du docteur Abramsky considère que le sujet est stable, et se penche sur la variabilité du regard porté sur lui. Formulée par un ancien psychiatre, la critique gagne en acuité. C'est la pratique même de la psychiatrie qui a conduit le docteur Abramsky à prendre ses distances à son égard, puis à renoncer à exercer son métier (*E*, 130/161). Le choix des expressions qu'il emploie pour décrire l'état d'Ambros Adelwarth signale le recul qu'il a pris, puisqu'il cite les termes techniques en les replaçant dans la bouche du professeur Fahnstock qui avait établi le diagnostic, mais renonce à employer le jargon médical pour décrire ses propres impressions. L'expression du docteur Abramsky fait la part belle à l'empathie ; elle montre combien il a été sensible à cet homme qui fut son patient, et témoigne du changement de discours induit par le renoncement à la psychiatrie. Ce qui distingue Fahnstock d'Abramsky réside en effet dans le rapport aux patients, comme l'illustre la réaction des deux hommes à la dernière séance d'électrochocs subie par Ambros Adelwarth :

Fahnstock établit un pronostic résolument optimiste. Mais pour ma part, je lus sur le visage d'Ambrose que rien ne le séparait plus guère de l'anéantissement total. Quand il revint à lui, ses yeux étrangement fixes se noyèrent et sa poitrine laissa échapper un soupir que j'ai encore dans l'oreille. Un infirmier le ramena dans sa chambre et c'est là que le lendemain matin, aux premières lueurs du jour, poussé par mes remords, je l'ai trouvé gisant sur son lit dans ses bottes laquées, pour ainsi dire harnaché de pied en cap¹⁰⁸.

108 *Ibid.*, p. 137. « Fahnstock stellte eine ausgesprochen optimistische Prognose. Ich aber erkannte am Gesicht von Ambrose, daß er bis auf einen geringen Rest nun vernichtet war. Als er aus der Betäubung zu sich kam, gingen die seltsam starr gewordenen Augen ihm über, und ein für mein Gehör bis heute nicht vergangener Seufzer stieg auf aus seiner Brust.

L'humanité du docteur Abramsky lui permet de percevoir l'ampleur des dégâts causés par la thérapie. Au creux des mots, Sebald nous fait entendre combien Abramsky a été touché. En effet, le soupir poussé par Ambros Adelwarth résonne encore à son oreille, et l'emploi du mot « Morgengrauen » pour désigner l'aube plutôt que « Morgendämmerung », par exemple, laisse entendre l'effroi, « Grauen », qui continue de l'envahir au récit de la mort du grand-oncle.

Au centre de l'épisode, la pratique de la thérapie par électrochocs. En réponse à une demande du narrateur, le docteur Abramsky fait un développement sur cette technique en montrant qu'en succédant à la pratique des injections d'insuline qui plongeaient le patient dans un état pseudo-épileptique grave, elle incarnait un mieux thérapeutique à partir du moment où les effets secondaires les plus graves ont pu être palliés. Il explique alors que le professeur Fahnstock a mis en œuvre une méthode qui préconisait l'administration répétée et rapprochée d'électrochocs, si bien, à en croire le docteur Abramsky, que l'évaluation des effets de cette thérapie en devenait impraticable. En décrivant, par le truchement de son personnage, les ravages causés par cette thérapie, Sebald en porte témoignage et critique l'expérimentation menée avec des êtres humains victimes d'une des formes de la destruction, comme le montre la description même des « rémissions » dues à la cure intensive par électrochocs : elle induit une perte des facultés intellectuelles et conduit au mutisme (*E*, 135/166). La particularité d'Ambros Adelwarth résidait dans son désir d'exterminer sa capacité à penser et à se souvenir. Au lieu de résister, comme tous les autres patients, au travail de sape que cette thérapie lui inflige, Ambros Adelwarth y aspire et s'y soumet de plein gré.

Par le truchement de Casanova ou par celui d'un psychiatre, Sebald met en scène un regard oblique sur les discours qui sont tenus sur la folie. Il récuse la dichotomie statique entre raison et folie en soulignant leur contiguïté et leur relativité. Cette position théorique se traduit naturellement dans la conception de certaines figures « dérangées ».

Des dérangés trop bien rangés

Dans le récit des *Émigrants* consacré à l'instituteur Paul Bereyter, le narrateur décrit les excursions de la classe dans la nature. En ces occasions, la classe est rejointe par un jeune garçon qui manifeste un net retard mental, Mangold, mais qui est doté d'une faculté surprenante : il est capable

Ein Pfleger brachte ihn auf sein Zimmer zurück, und dort habe ich ihn im Morgengrauen des folgenden Tages, als mein Gewissen mich plagte, auf seinem Bett liegen gefunden in Lackstiefeln und sozusagen voller Montur » (p. 170-171).

d'associer à une date du calendrier, quelle qu'elle soit, le jour de la semaine qui lui correspond alors qu'il n'est pas à même de résoudre les opérations les plus simples et qu'il ne comprend pas la plupart des questions qui lui sont posées :

[...] bien qu'incapable de venir à bout du calcul le plus élémentaire, il était en mesure de dire à quel jour de la semaine correspondait n'importe quelle date prise au hasard dans le passé ou le futur. Ainsi, si l'on disait à Mangold que l'on était né le 18 mai 1944, il répondait aussitôt que c'était un jeudi. Et quand on essayait de le mettre à l'épreuve en lui posant des questions plus difficiles, comme la date de naissance du pape ou du roi Louis, il nous disait illico qu'il s'agissait de tel jour ou de tel autre¹⁰⁹.

350 Le rapport de Mangold au temps, qui se retrouve chez un certain nombre de sujets souffrant de troubles comparables, suscite de nombreuses interrogations. Si l'on tente de se représenter de quelle manière Mangold appréhende le temps, ou plus exactement quelle structuration du temps sa connaissance infallible présuppose, l'image la plus adéquate serait celle de deux rubans ou pellicules, dont l'une porterait la liste des dates, tandis qu'on verrait défiler sur l'autre la litanie des jours de la semaine. Ces deux bandes seraient collées l'une à l'autre de façon à placer en vis-à-vis la date et le jour qui lui correspond. Tout se passe comme s'il suffisait que Mangold visualise la ligne qui contient la date qui lui est proposée pour pouvoir en donner avec une absolue certitude le jour de la semaine. L'image a le mérite de proposer une explication aux deux aspects les plus étonnants de cette anecdote : on peut comprendre ainsi pourquoi Mangold connaît le jour alors qu'il ne sait pas compter, et également comment cette réponse peut être instantanée. Pour pouvoir considérer le temps sous la forme d'un ruban dont il peut examiner à son gré toute date, Mangold doit envisager le temps comme un élément qui lui est étranger, dans lequel il ne se situe pas personnellement. Notons ici que Mangold peut répondre à une question qui porte indifféremment sur une date qu'il a vécue ou sur une date antérieure à sa naissance. Si nous étions confrontés à une question de ce type, nous commencerions par rechercher si la date qui nous est soumise nous évoque un souvenir dont nous pourrions peut-être nous rappeler le jour, sur le mode :

109 *Ibid.*, p. 51-52. « [...] er [war] auf Anhieb imstande, den zu jedem beliebigen Datum in der Vergangenheit oder Zukunft gehörigen Wochentag zu nennen, obschon er sonst nicht einmal die einfachste Rechnung zusammenbrachte. Sagte man also zu Mangold, man sei am 18. Mai 1944 geboren, erwiderte er unverzüglich, das war ein Donnerstag. Und versuchte man, ihn mit schwierigen Aufgaben, etwa mit dem Geburtsdatum des Papstes oder König Ludwigs, auf die Probe zu stellen, so wußte er gleichfalls ohne das geringste Zögern anzugeben, um welchen Tag es sich jeweils gehandelt hatte » (p. 59-60).

« j'allais sur mon lieu de travail au moment où l'incident est arrivé, ce devait être tel jour », ou encore nous nous demanderions quel jour nous sommes avant de tenter de remonter ou d'avancer dans le cours du temps par des multiples de sept jusqu'à atteindre la date demandée. Cette tâche est naturellement très ardue, dans la mesure où les années sont composées de 365 jours, nombre qui n'est pas un multiple de 7, et où une année sur quatre est bissextile. C'est pour cette raison que Paul Bereyer, qui nous est décrit comme étant particulièrement doué en calcul mental, ne parvient cependant pas à produire le résultat, pas plus qu'il ne peut comprendre par des moyens mathématiques classiques le mécanisme qui permet à Mangold de répondre sans une seconde d'hésitation. C'est son incapacité structurelle à s'envisager dans le cours du temps qui lui ouvre l'accès à ce savoir singulier, tandis qu'un individu qui se situe dans la chronologie en est incapable.

Ainsi s'explique l'immédiateté de la solution qu'il donne. Une telle hypothèse est fortement étayée par l'exemple de date donné dans le texte pour expliciter le don que possède Mangold. Le choix de Sebald s'est porté sur le 18 mai 1944, qui n'est autre que sa propre date de naissance, en d'autres termes son point d'ancrage dans le temps. Cette date, parfaitement semblable aux autres pour qui ignore ce détail biographique, permet de mettre en évidence la rupture radicale qui sépare l'appréhension du temps par Mangold de celle de l'instituteur. Le lecteur qui n'a pas de lien privilégié avec cette date se situe dans la position de Mangold, pour qui les jours sont dépourvus de contenu. Mais contrairement à lui, il investit d'autres dates de souvenirs, de contenus, et ne peut pas répondre à la question posée. En revanche, Sebald la choisit pour montrer qu'*a contrario*, il s'inscrit dans le temps.

Mangold contemple le temps, hors de lui, et peut pour cette raison choisir n'importe quelle date sans éprouver une distance plus ou moins grande en fonction de son éloignement temporel. Son nom, ou plus exactement le nom qu'on lui donne, sous lequel il est connu, n'est d'ailleurs pas sans lien avec cette extraordinaire faculté : il signifie « celui qui maîtrise beaucoup de choses » (il vient étymologiquement de « Managold », de « manag », « manch », « viel » ou « magan », « Stärke, Kraft, Tüchtigkeit », et « waltan », « herrschen »)¹¹⁰. Or ce qui semble de prime abord être une antiphrase, puisque Mangold accuse un retard mental, ne sait pas compter et ne comprend d'ailleurs pratiquement pas les propos qui lui sont adressés, se révèle contenir une part de vérité, dans la mesure où sa maîtrise du repère temporel fait de lui son maître incontestable.

¹¹⁰ Wolfgang Pfeifer (dir.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin, Akademie-Verlag, 1989, t. II, p. 1057.

Face à Mangold, maître du temps, surgit son double, le cocher de Conrad, qui domine l'espace. Ce personnage des *Anneaux de Saturne* est décrit comme étant sourd et muet. L'*alter ego* de Mangold souffre d'un handicap physique, et non mental, bien que l'ampleur de celui-ci affecte également son développement psychique :

On ne l'avait pas envoyé à l'école et on n'avait pas compté pouvoir l'employer jamais à quoi que ce fût jusqu'au jour où l'on s'était avisé que les chevaux lui obéissaient plus qu'à aucun autre valet. Et lorsqu'il avait eu environ onze ans, on s'était aperçu qu'il retrouvait son chemin, aussi sinueux qu'il pût être, comme s'il était né avec la carte du district dans la tête¹¹¹.

352

Comme dans le cas de Mangold, la découverte de cette faculté est d'autant plus stupéfiante que le développement de l'enfant est retardé. Il n'y a pas eu d'apprentissage, la connaissance est donnée à des enfants qui sont dans l'incapacité d'acquérir un savoir. La symétrie est d'autant plus frappante qu'elle concerne l'espace et le temps, les catégories qui nous permettent d'appréhender le monde.

Attardons-nous un instant sur le lien qui unit le texte d'origine au récit de Sebald. Dans le passage des *Anneaux de Saturne* qui retrace le parcours de Conrad et tout particulièrement son expérience au Congo belge, Sebald convoque plusieurs textes de l'auteur polonais de langue anglaise. En cet endroit du texte, il se réfère assez vaguement à sa source. Il s'agit en fait de l'autobiographie de Conrad publiée en volume en 1912, *Souvenir personnel*, qui retrace les étapes de son enfance et que Sebald reprend dans l'ensemble de façon très précise. La description sebalddienne du paysage est une traduction littérale de Conrad, tandis que d'autres passages s'en inspirent moins étroitement. On y retrouve notamment le cocher, mais pour Conrad, il n'est ni sourd ni muet et ses qualités, certes remarquables, ne sont pas exceptionnelles¹¹². Tout ce qui constitue le caractère hors norme du personnage dans le récit de Sebald est entièrement absent de la source, alors que les autres détails concordent. Certes, le jeune cocher est excellent, mais le personnage ne s'écarte pas davantage du commun des mortels. La comparaison incite alors à lire dans le personnage sebalddien plus qu'une adaptation qui pourrait servir par sa réutilisation des buts propres à cet

111 *Les Anneaux de Saturne*, p. 141. « Man hat ihn nie auf die Schule geschickt und nicht damit gerechnet, ihn je zu irgend etwas gebrauchen zu können, bis es sich zeigte, daß die Pferde ihm folgten wie keinem anderen Knecht. Und als er ungefähr elf war, da erwies es sich bei irgendeiner Gelegenheit, daß er die Karte des gesamten Distrikts mit jeder Wegbiegung so akkurat in seinem Kopf hatte, als sei er geboren worden mit ihr » (p. 140-141).

112 Joseph Conrad, *Souvenir Personnel*, dans *Œuvres*, trad. G. Jean-Aubry et R. Hibon, éd. S. Monod, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1987, t. III, p. 884-885 (*A Personal Record*, London, Edinburgh, New York, Thomas Nelson & sons, s.d., p. 62-63).

auteur : il s'agit en effet d'une pure invention de Sebald. D'une part, Sebald crée de toutes pièces ce personnage dont les caractéristiques valent d'être analysées dans le détail. De l'autre, il l'insère dans un dispositif qui laisse penser qu'il ne fait que le reprendre. Sebald procède fréquemment à des modifications qui peuvent être de taille lorsqu'il prétend reprendre les écrits d'autres auteurs. Mais dans ce cas précis, la fiction prend une ampleur considérable et permet de supposer que ce geste est loin d'être fortuit et qu'il est investi d'une charge poétique forte.

Le jeune cocher se mue en figure emblématique d'un rapport singulier à l'espace. Sebald insiste tout à la fois sur ses talents de cocher hors du commun et sur son infirmité, si bien qu'une corrélation entre ces deux aspects apparaît. Là où celui qui entend et sait parler peut se tromper, celui qui est exclu du monde sonore et ne sait ni lire ni écrire, agit avec un sens de l'orientation infaillible. Il semble se repérer dans le paysage comme s'il disposait d'une carte. Il lit à livre ouvert dans le paysage, en dépit des modifications dont il fait naturellement l'objet au gré des saisons, au cours du temps qui passe.

Dans le cas de Mangold et celui du cocher, des capacités hors du commun sont liées à une déficience forte de la maîtrise du langage. La toute-puissance d'un savoir portant sur l'espace et le temps semble exclure la possibilité du langage, et *a fortiori* de l'écriture. En effet, l'inscription dans le langage implique d'assumer un point de vue, car pour qu'il puisse y avoir formulation d'un énoncé, un sujet doit être constitué et assumer une place dans l'expression. Mais délimiter un positionnement implique de renoncer aux autres – ce qui est manifestement impossible pour Mangold, qui domine le temps, le surplombe –, et de se placer sur un plan immanent qui ne fait qu'un avec l'environnement, alors que le jeune cocher dirige sans faille son attelage parce qu'il surplombe l'espace où il est situé.

Les deux figures partagent ainsi un savoir à l'abri de toute erreur. C'est précisément cette infaillibilité qui est hors norme. En effet, l'absence de maîtrise totale de l'espace et du temps est essentielle à l'individu pour se situer dans le monde. L'immédiateté du repérage chez ces personnages est le signe de l'absence de médiation entre l'individu et son environnement. Une telle médiation, condition de possibilité du langage, ne saurait se constituer qu'au prix d'une perte, d'un manque, du renoncement à la toute-puissance qui caractérise ces deux figures. Ce qui sépare les personnages de la norme n'est pas un manque mais bien au contraire un trop-plein dans l'appréhension de l'espace ou du temps. Tout comme la citation reprise et transformée de Casanova plaçait le surcroît, la plénitude du côté de la folie et non de la raison, comme le soutient le discours ordinaire, l'existence de Mangold et du jeune cocher parmi les personnages sebaldiens fait comprendre que le dérangement peut avoir partie

liée avec la connaissance parfaite, sans la moindre lacune, du temps et de l'espace. Se dessine ici la place cardinale du manque dans une géographie de la normalité et du dérangement.

354 L'écriture de Sebald trace le contour de l'absence dans le présent, elle témoigne de la dimension qu'occupe le passé dans le présent. À ce titre, elle est marquée par la perte. Mangold et le cocher incarnent une aporie de cette écriture, son point aveugle dans la mesure où l'impossibilité de perdre porte en germe l'incapacité à se souvenir du passé ou d'un ailleurs, puisqu'ils demeurent irrémédiablement présents. Ces deux figures délimitent la frontière extérieure de l'écriture de Sebald, son envers associé à un déficit de la parole. En outre, il faut souligner que ces troubles portent sur l'espace *et* sur le temps. Une approche par trop rapide de l'écriture de Sebald soulignerait en première ligne son rapport au temps, sa volonté de lutter contre l'oubli, d'œuvrer pour la mémoire. Mais tout ce processus est ancré dans un cheminement qui associe de manière indissoluble le temps à l'espace et établit une équivalence entre eux. C'est le voyage qui éveille les souvenirs personnels ou culturels. Le déplacement spatial va de pair avec le déplacement temporel. Il est donc cohérent de trouver deux figures symétriques touchant à ces catégories dans l'œuvre de Sebald. Elles peuvent alors être considérées comme des emblèmes de la poétique sebalienne par leur aptitude singulière à se mouvoir dans l'espace et le temps en dehors du langage, tandis que Sebald trace une écriture en déplacement dans l'espace et le temps.

Mélancolie, humour, vertige et canular : en dépit de leur variété, ces quatre approches du monde procèdent d'une même clairvoyance. Leur impact politique se manifeste par la distance dont elles témoignent à l'égard de catégories sociales comme la folie et la raison. Loin de proposer un contre-modèle, les récits de Sebald ne sont pas des brûlots. S'ils parviennent à transmettre une sensibilité, leur démarche est subversive. Ils déplacent le lecteur par rapport aux certitudes et aux conventions sociales. En le déconcertant, ils le touchent.

BIBLIOGRAPHIE

Pour une bibliographie complète, on se reportera à Joe Catling et Richard Hibbitt (dir.), *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2011, p. 446-658, qui comprend aussi bien la totalité des textes et entretiens publiés par Sebald que la littérature critique sur l'auteur.

La présente bibliographie mentionne les ouvrages de Sebald et leur traduction en français. Ne sont mentionnés que les articles et les entretiens cités dans cet ouvrage. La liste des ouvrages sur Sebald a été actualisée, bien que l'étude présentée ne se réfère qu'à ceux qui étaient disponibles en 2007. Quant aux articles, ne sont mentionnés que ceux qui sont cités dans le corps de l'étude.

PUBLICATIONS DE W.G. SEBALD PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

Livres

Textes originaux

- Sauf mention contraire, les textes suivants ont paru chez Fischer, Frankfurt a.M.
- Carl Sternheim Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1969.
- (trad.) Evans, Richard J., *Sozialdemokratie und Frauenemanzipation im deutschen Kaiserreich*, Berlin, Dietz, 1979.
- Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.
- Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichische Literatur von Stifter bis Handke* [1985], 1994.
- Nach der Natur. Ein Elementargedicht* [1988], 1995.
- (dir.) *A radical stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*, Oxford, Berg, 1988.
- Schwindel. Gefühle* [1990], 1994.
- Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* [1991], 1995.
- Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* [1992], 1994.
- Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* [1995], 1997.
- Logis in einem Landhaus* [1998], 2000.

Sauf mention contraire, les textes suivants ont paru chez Carl Hanser, München/Wien.

Luftkrieg und Literatur, 1999.

Austerlitz, 2001.

Avec Tess Jaray (images), *For Years Now. Poems*, London, Short books, 2001.

Avec Jan Peter Tripp (images), *Unerzählt. 33 Texte und 33 Radierungen*, 2003.

Campo Santo, éd. S. Meyer, 2003.

Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001, éd. S. Meyer, 2008.

Traductions françaises

Sauf mention contraire, ces ouvrages ont paru aux éditions Actes Sud, dans la collection « Lettres allemandes », et dans une traduction de P. Charbonneau.

Les Émigrants. Quatre récits illustrés [1999], coll. « Babel », 2000.

Les Anneaux de Saturne, trad. B. Kreiss, 1999.

Vertiges, 2001.

Austerlitz, 2002.

362 *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, 2004.

Séjours à la campagne, 2005.

D'après nature. Poème élémentaire, trad. en collab. avec S. Muller, hors collection, 2007.

Campo Santo, trad. en collab. avec S. Muller, 2009.

Article cité

« Europäische Peripherien », dans J. Wertheimer (dir.), *Suchbild Europa – künstlerische Konzepte der Moderne*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995, p. 65-67.

Entretiens cités

Recueil : plusieurs entretiens en anglais ont été réunis et sont désormais disponibles en français :

SCHWARTZ, Lynne Sharon (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald von Winfried Georg Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007.

— (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009.

Entretiens parus dans la presse :

ANGIER, Carole, « Who is W.G. Sebald? Germany's most interesting contemporary writer lives in Norfolk », *The Jewish Quarterly*, 1996-1997, p. 10-14, repris dans L.S. Schwartz (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007, p. 63-76 [« Qui est W.G. Sebald ? », dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 65-79].

BOEDECKER, Sven, « Mit der Schnauze am Boden », *Stuttgarter Zeitung*, 5 janvier 1996, p. 40.

CUOMO, Joe, « The Meaning of Coincidence – An Interview with the Writer W.G. Sebald », entretien du 13 mars 2001, *The New Yorker online only*, site internet

- consulté le 4 juin 2003, http://www.newyorker.com/online/content/?o10903on_onlineonly01, repris dans L.S. Schwartz (dir.), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007, p. 93-118 [« Conversation avec W.G. Sebald », dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 93-119].
- DIETSCHREIT, Frank, « Horter des Weggeworfenen », *Der Tagesspiegel*, 16 février 1996, p. 21.
- HAGE, Volker, « Ich fürchte das Melodramatische », *Der Spiegel*, n° 11, 12 mars 2001, p. 228-234.
- , « Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald », *Akzente*, février 2003, p. 35-50 [repris sous le titre « Hitlers pyromanische Fantasien », dans V. Hage, *Zeugen der Zerstörung*, Frankfurt a.M., Fischer, 2003, p. 259-279].
- KUNISCH, Hans-Peter, « Die Melancholie des Widerstands », *Süddeutsche Zeitung*, 5 avril 2001, p. 20.
- LÖFFLER, Sigrid, « Wildes Denken », dans F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997, p. 135-137.
- MCCRUM, Robert, « Characters, Plot, Dialogue? That's not Really my Style... », *The Observer Review*, 7 juin 1998, p. 17.
- PRALLE, Uwe, « Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen », *Süddeutsche Zeitung*, 22-23 décembre 2001, p. 16.
- SIEDENBERG, Sven, « Anatomie der Schwermut », *Rheinischer Merkur*, n° 16, 19 avril 1996, p. 3.
- W.G. SEBALD et Gordon TURNER, « Introduction and Transcript of an Interview Given by Max Sebald » [entretien du 12 juillet 1998], dans S. Denham et M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 21-29.

LITTÉRATURE CRITIQUE SUR L'ŒUVRE DE W.G. SEBALD

Livres consacrés à l'œuvre de W.G. Sebald

Monographies

- AGAZZI, Elena, *La grammatica del silenzio*, Roma, Artemide, 2007.
- BAUMGÄRTEL, Patrick, *Mythos und Utopie: Zum Begriff der «Naturgeschichte der Zerstörung» im Werk W.G. Sebalds*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2010.
- BLACKLER, Deane, *Reading W.G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Rochester/N.Y., Camden House, 2007.
- CARRÉ, Martine, *Le Retour de l'auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2008.
- DISTLER, Anton, *Kein Verstehen ohne fundamentale Ontologie: Eine philosophische Analyse des Werks von W.G. Sebald aufgrund der «existentiellen Psychoanalyse» Jean-Paul Sartres*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2008.

- EGGERS, Christoph, *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt: Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern, Peter Lang, 2011.
- FUCHS, Anne, *Die Schmerzesspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2004.
- HUTCHINSON, Ben, *W.G. Sebald - Die dialektische Imagination*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.
- KLIMKE, Christoph A., *W.G. Sebald und der Film*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern, Peter Lang, 2011.
- LONG, J.-J., *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Columbia, Columbia University Press, 2008.
- MCCULLOH, Mark R., *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, University of South California, 2003.
- MOSBACH, Bettina, *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2008.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B./Berlin/Wien, Rombach, 2006.
- PIC, Muriel, *W.G. Sebald – L'image papillon*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- SCHLEY, Fridolin, *Kataloge der Wahrheit, zur Inszenierung von Autorschaft bei W.G. Sebald*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2012.
- SCHEDDEL, Susanne, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* ». *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- SCHÜTTE, Uwe, *W.G. Sebald, Einführung in Leben und Werk*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- SEILER, Alex, « *Als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis* », zu *Bedeutung und Funktion von Bildern in W.G. Sebalds «Austerlitz»*, Saarbrücken, VDM Müller, 2008.
- SEITZ, Stephan, *Geschichte als bricolage - W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen, V&R unipress, 2011.
- Ouvrages comparatistes**
- CALZONI, Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005.
- CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CARRIÓN, Jorge Madrid, *Viaje contra espacio : Juan Goytisolo y W.G. Sebald*, Madrid/ Frankfurt a.M, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- CONANT, Chloé, *La Littérature, la photographie, l'hétérogène. Études d'interactions contemporaines*, thèse dactylographiée, Limoges, 2003.
- JOHANNSEN, Anja K., *Kisten Krypten Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, Transcript, 2008.

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

Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues

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

- FISCHER, Gerhard (dir.), *W.G. Sebald, Schreiben ex patria - Expatriate writing*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- FUCHS, Anne et J.J. LONG (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 2007.
- GÖRNER, Rüdiger (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, München, Iudicium Verlag, 2005.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene et Mireille TABAH (dir.), *W.G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Münster, LIT, 2008.
- KÖPF, Gerhard (dir.), *Mitteilungen über Max. Marginalien zu W.G. Sebald*, Oberhausen, Laufen, 1998.
- KRÜGER, Michael (dir.), *W.G. Sebald zum Gedächtnis, Akzente*, n° 1, 2003.
- LONG, J.-J. et Anne WHITEHEAD (dir.), *A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- LOQUAI, Franz (dir.), *Far from Home: W.G. Sebald*, Bamberg, Otto-Friedrich Universität, 1995.
- (dir.), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997.
- LÜTZELER, Paul Michael et Stephan K. SCHINDLER, *W.G. Sebald, Gegenwartsliteratur* 2006.
- MARTIN Sigurd et Ingo WINTERMEYER, *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 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