

Introduction : En un lieu que nul n'a encore découvert

Lorsque le symptôme se manifeste, il faut, sous peine de succomber, en déterminer la cause. Cet acte de *survie* motive les récits de Winfried Georg Sebald (1944-2001) et détermine l'horizon d'attente de sa prose : rendre compte des enjeux d'une maladie de la mémoire. Sans cesse, un passé irrésolu fait retour, hante le présent et stigmatise l'avenir. Dans les récits, la figuration du symptôme s'impose comme ruines :

« L'instant d'un battement de paupières, j'aperçus des béances immenses, des enfilades de piliers et de colonnades qui se perdaient dans les lointains les plus reculés, des voûtes et des arcades de brique qui supportaient des empilements d'étages, des escaliers de pierre et de bois, des échelles de meuniers qui attiraient le regard toujours plus haut, des passerelles et des ponts-levis qui enjambaient des abîmes insondables [...] Je me rappelle que le temps que dura cette vision d'emprisonnement et de libération, je me demandai obses- sivement où je pouvais bien m'être perdu : à l'intérieur d'une ruine ou bien dans une construction dont seul le gros œuvre eût été achevé¹ ? »

Visions, hallucinations, malaises, vertiges, paralysies momentanées, pertes de l'orientation, crises d'hystérie, états dépressifs, suicides ponctuent les narrations de cet auteur dont la biographie est elle-même ancrée dans une lacune mnémonique essentielle : la « conspiration du silence² » qui, en Allemagne, règne sur la destruction et les ruines du pays à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Sebald aborde cette question dans un essai d'histoire littéraire publié en 1999, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Il opère un retour vers cet épisode de la guerre, dont il n'est pas indemne alors même qu'il n'a pas vécu les bombardements, et interroge la mémoire de ses compatriotes sur la destruction et les ruines de l'Allemagne entre 1942 et 1945. Sebald fait état d'une zone taboue dans la mémoire collective, l'état d'anéantissement total du pays ayant été, selon lui, consciencieusement refoulé. La population a tourné obstinément son visage vers l'avenir. Ce renoncement au travail de deuil fut également favorisé par la disparition presque complète des juifs dans l'Allemagne de l'après-guerre. Selon

Sebald, il était impossible de rencontrer l'un d'eux dans les années soixante : ils « n'étaient qu'une sorte d'image fantôme³ ». Impossible de comprendre ce qui avait eu lieu alors même que l'écrivain s'informe abondamment, en particulier lorsque se déroule le procès des dirigeants d'Auschwitz⁴ en 1963. Cet événement s'avère être un véritable déclencheur psychique qui le conduit à quitter ce pays de hantise qu'est devenue pour lui l'Allemagne. À Manchester, où débute l'exil, il se trouve de nouveau face à ce passé qui lui appartient contre son gré, et avec lequel il va, des années plus tard, négocier une forme de liberté par l'écriture : « Au cours du siècle dernier, l'influence allemande et juive a été ici [Manchester] plus importante que dans toute autre ville européenne et ainsi me suis-je retrouvé, à mon arrivée, bien que j'eusse pris la direction inverse, en quelque sorte à la maison à Manchester ; au fil des années que j'ai passées depuis entre les façades noires de ce berceau de notre industrie j'ai réalisé *that I am here, as they say, to serve under the Chimney*⁵. » Ces propos tenus par Max Ferber, le personnage principal du dernier récit des *Émigrants*, pourraient se trouver dans la bouche de Sebald car c'est à Manchester en 1968 que commence l'exil. À cette époque, il apprend que son propriétaire est un juif munichois. Bien des années passeront, vingt ans, avant qu'il ne retourne voir cet homme qui inspirera en partie le personnage de Ferber, et n'aborde avec lui la question de son origine. Venu de la capitale de la Bavière, région où est né et a grandi Sebald – dans le village de Wertach puis à Sonthofen –, il pratiqua les mêmes pistes de ski que l'auteur et y laissa aussi ses traces dans la neige. Cette coïncidence qui noue deux destins et deux mémoires, juive et allemande, en leur donnant une identité commune, l'écrivain considère qu'elle nous donne des « leçons d'histoire qui ne figurent pas dans les manuels d'histoire⁶ ». Il échoit alors à la littérature de les raconter, l'écrivain suivant les « traces que laissent les douleurs passées, et qui se manifestent [...] sous la forme d'innombrables lignes ténues sillonnant l'histoire⁷ ».

Pétri par ses lectures de Theodor Adorno, Max Horkheimer et, surtout, Walter Benjamin, Sebald constitue son œuvre comme une longue méditation sur la violence des hommes. La dimension éthique et politique ne s'exprime pas grâce à un militantisme mais à travers l'engagement littéraire de qui donne une voix aux victimes. Rendre compte des réalités de la destruction, faire prendre conscience de la logique du désastre qui

gouverne l'histoire de l'humanité est la seule raison valable de faire œuvre littéraire. La réception de ces auteurs chez Sebald, en particulier Benjamin, est déterminante pour appréhender sa démarche littéraire et sa position critique vis-à-vis de l'histoire : ce n'est pas en prétendant maîtriser la totalité des événements mais en demeurant au plus près d'une réalité à la mesure des hommes et de leur vécu que quelque chose du passé peut être restitué. Il y va d'une théorie de la connaissance où ce qui peut paraître *insignifiant* est plus à même de traduire la démesure d'un événement qu'une quelconque description objective et exhaustive. C'est à l'épreuve du biographique que l'histoire révèle le non-sens de ce qui la fonde : la destruction. Dans ses récits, l'écrivain opère toujours une reconstitution des faits historiques à partir d'événements singuliers rapportés ou inventés. En vue de réhabiliter la mémoire, et ne pas laisser l'oubli recouvrir un crime, ses récits mènent une enquête à travers l'histoire. Avec *Les Anneaux de Saturne*, la destruction est l'objet d'une narration qui, au fil d'un parcours à pied dans le Norfolk en Grande-Bretagne, progresse à travers des moments historiques et des zones géographiques diverses. L'Europe de la Shoah est loin d'occuper à elle seule l'esprit d'un auteur qui se remémore de nombreux crimes contre l'humanité. Avec une conscience politique aiguë, inscrite dans l'héritage de l'école de Francfort, Sebald rapporte les faits et n'hésite pas à faire état des responsabilités. Des terribles tortures infligées aux indigènes dans des colonies comme le Congo au nettoyage ethnique des Balkans par les Serbes, en passant par la répression des millénaristes dans l'empire chinois, le génocide arménien et le joug de la Grande-Bretagne sur l'Irlande, différentes formes d'impérialisme, de dominations extrêmes et d'abus de pouvoir marquent les étapes de la réflexion du narrateur. Sombres pensées qui accompagnent sa marche dans le Norfolk et le conduisent également à la légendaire Jérusalem en écho à la Shoah :

« Et puis vint l'époque de la destruction. Plus de quatre heures de marche à la ronde, toutes les habitations furent rasées, les systèmes d'irrigation démolis, les arbres et les buissons tondus, brûlés et arrachés jusqu'à la souche. Des années durant, le projet des Césars de réprimer la vie dans ces lieux a été systématiquement mis en œuvre et même plus tard on a, à maintes reprises, envahi, libéré et pacifié Jérusalem, jusqu'à ce que la désolation soit totale et

qu'il ne reste plus de la richesse incomparable de la Terre sainte que la pierre sèche, et une lointaine idée dans les têtes de ses habitants éparpillés depuis aux quatre coins du monde⁸. »

À ceci s'ajoute le souvenir de grands conflits : figurent dans les récits de Sebald les principales batailles de Napoléon, Austerlitz bien sûr, mais aussi Marengo, et Waterloo, avec « le jeune héros de Stendhal er [rant] sur le champ de bataille, pâle, les yeux fiévreux⁹ ». L'auteur évoque également Sole Bay, bataille dont le coût « en vies humaines devait dépasser en nombre celui des habitants de la plupart des villes de l'époque¹⁰ ». Il montre une prédilection pour les ruines et les espaces désaffectés comme le site militaire d'Orfordness, zone située sur une langue de terre dans la mer du Nord sur la côte anglaise. Les catastrophes naturelles sont également décrites, par exemple la tempête qui s'abattit sur la Grande-Bretagne dans la nuit du 16 au 17 octobre 1987. Une iconographie de la destruction accompagne ces récits de calamités qui s'imposent comme de véritables chroniques du malheur : tableaux, plans, photographies témoignent du caractère polymorphe de la destruction et de son omniprésence dans une œuvre qui, toujours, s'inquiète de *la destruction de la mémoire* : comment se souvenir et représenter ce qui dépasse les bornes du représentable ? Ici, surgit le *facies hippocratica*¹¹ de l'histoire : une tête de mort. *Vanité* en effet que cette discipline lorsqu'elle tend à livrer une représentation univoque des événements. Entre la mémoire qui s'apprend et celle qui se transmet, Sebald choisit la seconde, qualifiée de *mémoire épique*. Et s'il compose ces récits à partir de données historiques, ces dernières sont repensées à l'aide des documents que l'auteur produit dans sa prose. Traces scripturaires et iconiques se combinent afin de restituer le passé. Les premières sont figurées notamment par « un livre de bord » d'un marin de Southwold avec de « grandes pages rectangulaires dont chacune porte une date : « Chaque fois que je déchiffre l'une de ces observations, je m'étonne qu'une trace depuis longtemps effacée dans l'air ou dans l'eau puisse encore exister, inaltérée, là, sur le papier. » À cette « énigmatique survivance de l'écrit » répond celle de l'image, donnée comme « un gros in-folio écorné », contenant « une histoire en photos de la Première Guerre mondiale » : « Images de la destruction, de la mutilation, du viol, de la faim, du feu, du froid glacial¹². » Inséparables dans les récits de Sebald, les

mediums du texte et de l'image transmettent une mémoire dont la vérité est autre que la vraisemblance historique qui croit au *temps* : « Critère incertain, [ce dernier] n'indique rien d'autre que les fluctuations de l'âme¹³. »

L'invention littéraire de Sebald relève du *montage*, méthode littéraire que Benjamin développa au niveau cognitif et dont le matérialisme cède la priorité aux traces. Sebald découvre grâce à l'insertion de fragments du passé dans le flux d'un nouveau contexte des voies inédites d'exploration de l'histoire. Cette fonction *documentaire* de la littérature est déjà éprouvée par le modernisme de Louis Aragon, André Breton ou Alfred Döblin, dont Sebald analyse le « style du collage¹⁴ » dans le doctorat qu'il lui consacre. Il s'inscrit dans la lignée de Benjamin et de son texte sur *Berlin Alexanderplatz* de 1930 où ce dernier affirme, point cardinal : « Le principe stylistique de ce livre est le montage. Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires à scandales, des faits-divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait *éclater* (*sprengen*) le roman, aussi bien du point de vue structurel que stylistique, créant de nouvelles possibilités très *épiques*, notamment au plan formel. En effet, n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. *Le montage véritable part du document*¹⁵. » Découverts dans les archives ou produits par l'auteur, les documents qu'utilise Sebald dans sa prose relèvent soit du récit du passé, soit du récit de l'enquête sur ce dernier, les récits articulant toujours deux niveaux narratifs. Dans *Les Anneaux de Saturne*, les digressions historiques sont simultanées à la narration du parcours géographique, l'ouvrage articulant le voyage dans l'espace à celui dans le temps. De la même façon, le récit de la vie d'Austerlitz s'opère conjointement à celui de ses rencontres avec le narrateur. Le passé s'écrit depuis un présent de la narration qui diffère du présent de l'écriture souvent situé après, comme dans les premières pages des *Anneaux de Saturne*. Toutefois, à plusieurs reprises, l'auteur évoque le travail de prise de notes qui, concomitant aux événements, constitue la première étape de la rédaction. Manière de journal en lequel s'inscrivent les images découvertes et produites et qui situe la fiction dans le registre de l'autobiographie. Ainsi, les récits constituent la trace, images et textes, comme preuve de cet enracinement dans le vécu de l'auteur, et indice pour résoudre la mémoire d'un crime qui peut être aussi bien

biographique qu'historique. Grâce au montage, Sebald livre une vision du passé qui s'émancipe de la logique chronologique puisque les récits se construisent par collisions et associations, ou anachronies. Dans *Les Anneaux de Saturne*, un sommaire détaillant les dix chapitres permet de voir clairement le montage réalisé afin de restituer le parcours de la mémoire que réalise l'ouvrage à travers les destructions de l'humanité. Il montre des matériaux intertextuels dont les références ne sont pas explicites dans la prose comme « *Berliner Kindheit* » (*Une enfance berlinoise*) de Benjamin ou « *Die Wahlverwandtschaften* » (*Les affinités électives*) de Goethe, et met à nu une logique associative. Le dernier chapitre, par exemple, est présenté comme suit : « *Le Musæum clausum* de Thomas Browne – l'oiseau à soie *Bombyx mori* – Origine et développement de la sériciculture – les soyeux de Norwich – maladies psychiques des tisserands – Échantillons de tissu : nature et art – La sériciculture en Allemagne – La mise à mort – Soieries de deuil. » Les récits allient des matériaux hétérogènes dans le temps et dans l'espace, prélevés dans l'histoire de l'humanité et des hommes, révélant entre eux des correspondances inédites. Sebald inscrit au cœur de la mémoire le travail de l'imagination : non pas au sens d'une fiction mais de cette faculté « quasi divine » qui nourrit chez Baudelaire la théorie des correspondances car elle « perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies¹⁶ ».

Ainsi, Sebald refuse de placer son travail sous le signe de la fiction romanesque : « Mon médium est la prose, pas le roman¹⁷ », déclare-t-il. Prose, car elle possède une logique interne, celle d'un phrasé, d'un rythme qui reconnaît l'histoire des mémoires dans le heurt enchaîné des souvenirs bien davantage que dans la *mimesis* d'une mécanique horlogère du temps. Données analytiques, la prose et l'image forment aussi un couple allégorique qui incarne cette dialectique du continu et du discontinu. Là où la prose avance et poursuit, l'image arrête. Là où l'image ressemble et enchaîne, la prose suspend. À l'aide de ces deux médiums, Sebald redonne à penser notre manière de faire de l'histoire, ses récits épousant les aléas anachroniques de la mémoire, celle du narrateur comme des personnages. L'auteur confronte le lecteur à une temporalité de hantise où le passé peut à tout instant réapparaître. Elle échappe au temps des horloges et épouse le modèle psychique du retour du refoulé.

Depuis les rives du temps, Sebald plonge son regard dans les tourbillons d'un fleuve dont on ne sait d'où il vient ni où il va : « Lorsque, aujourd'hui, j'essaie de suivre, dans mon souvenir, les tortilles d'un point donné à un autre, je remarque avec alarme qu'il y a bien des vides, dus à l'oubli ou à l'ignorance, tels ces blancs que les cartographes de jadis appelaient des 'Belles au bois dormant' ¹⁸. » Dans les absences de la mémoire se déploie le conte, en l'occurrence celui d'un sommeil funeste où s'ensevelissent les souvenirs. *Conteur de l'histoire*, Sebald critique cette discipline dont il ne cesse pourtant d'exploiter les matériaux documentaires. Sa prose, hantée par l'historiographie, appréhende le passé comme une terre inconnue, un grand Nord, un lieu dont la blancheur aveugle le regard. En cette *terra incognita*, le sol se dérobe et le temps devient un abîme où tout se précipite. On est pris à tout instant de vertige et l'on découvre que « faire de l'histoire, ce n'était que s'intéresser à des images préétablies, ancrées à l'intérieur de nos têtes, sur lesquelles nous gardons le regard *fixé* tandis que la vérité se trouve ailleurs, quelque part à l'écart, en un lieu que personne n'a encore découvert¹⁹ ». Le passé ne livre sa vérité qu'à celui qui se risque en ce lieu inconnu, s'expose à l'errance et explore le temps.

Inlassablement, Sebald suit et déchiffre des traces. Lecteur ou chasseur, il décline un paradigme de l'indice et devient un « *butterfly man*²⁰ ». Car la remémoration est une chasse aux papillons. Métaphorisée par le lépidoptère, chez Sebald comme déjà chez les surréalistes et Benjamin, l'image du souvenir entraîne le récit toujours plus loin dans l'errance géographique et l'exil intime. Regarder le passé, c'est s'exposer à l'empathie, vieille loi de la vénerie qui transforme le chasseur en sa proie, un papillon. Si les recherches de l'auteur s'apparentent à celles de l'historien, elles n'aboutissent pas à une analyse des traces en vue de l'établissement d'une vérité objective. Le regard sur le passé ne *fixe* pas ; il épouse, se confond à ce qui a été. Mélancolique, il « s'empare du simple savoir, des données inertes, qui deviennent ainsi quelque chose de vécu, une expérience. Ce savoir senti se transmet de l'un à l'autre surtout de bouche à oreille²¹ ». C'est le savoir *épique* du conteur de l'histoire, de celui qui transmet l'expérience accumulée par les ans en la donnant à revivre par son récit. Sebald explore ainsi le vaste pays de la mélancolie dont il reste à faire la chronique, dont il nous faut, sous peine de succomber, explorer la singulière géographie et, surtout, découvrir le temps.

Notes

- 1 W. G. Sebald, *Austerlitz* (2001), trad. Patrick Charbonneau (2002), Paris, Gallimard, 2006, p. 188.
- 2 *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald* (New York, 2007), éd. Lynne Sharon Schwartz, trad. Delphine Chartier et Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 50.
- 3 *Ibid.*, p. 106.
- 4 Sur l'influence ce procès sur les artistes, écrivains et intellectuels allemands et étrangers, cf. *Auschwitz-Prozess 4Ks/63, historisch-dokumentarische Ausstellung mit zeitgenössischer Kunst* (28 mars-23 mai 2004, Frankfurt/M. et 26 octobre-19 décembre 2004, Martin Gropius Bau, Berlin), Fritz Bauer Institut/Snoek, Frankfurt/M., 2004.
- 5 W. G. Sebald, *Les Émigrants. Quatre récits illustrés* (1993), trad. Patrick Charbonneau (1999), Paris, Gallimard, 2003, p. 250.
- 6 *L'Archéologue de la mémoire, op. cit.*, p. 107.
- 7 *Austerlitz, op. cit.*, p. 23.
- 8 *Les Émigrants, op. cit.*, p. 88.
- 9 W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne* (1995), trad. Bernard Kreiss (1999), Paris, Gallimard, 2003, p. 166.
- 10 *Ibid.*, p. 106.
- 11 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1974), trad. Sybille Muller (1985), Paris, Flammarion, 2000, p. 178.
- 12 *Les Anneaux de Saturne, op. cit.*, p. 127-129.
- 13 *Les Émigrants, op. cit.*, p. 236
- 14 W. G. Sebald, *Der Mythos der Zerstörung im Werks Döblin*, Ernst Klett, Stuttgart, 1980, p. 7.
- 15 Walter Benjamin, « Crise du roman », *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, éd. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2001, p. 192. Je souligne.
- 16 Charles Baudelaire, *Fusées, Œuvres Complètes*, dir. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 329.
- 17 Sigrid Löffler, « Wildes Denken. Gespräch mit W. G. Sebald », in *W. G. Sebald*, dir. Franz Loquai, Eggingen, 1997, p. 137. Trad. Muriel Pic.
- 18 Vladimir Nabokov, *Autres rivages. Autobiographie* (1951, 1966, 1967), trad. Yvonne Davet, Mirèse Akar et Maurice Couturier (1991), Paris, Gallimard, 2002, p. 173.

19 *Austerlitz, op. cit.*, p. 89. Je souligne.

20 *Les Émigrants, op. cit.*, p. 137.

21 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 2006, p. 435.