



**HAL**  
open science

# W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten* : radiographie d'une écriture de l'exil

Christine Savaton

## ► To cite this version:

Christine Savaton. W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten* : radiographie d'une écriture de l'exil. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30009 . tel-01309596

**HAL Id: tel-01309596**

**<https://theses.hal.science/tel-01309596>**

Submitted on 29 Apr 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX 3**

**ÉCOLE DOCTORALE MONTAIGNE HUMANITÉS**

**Thèse en vue de l'obtention du grade de Docteur en Études Germaniques de  
l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3**

W.G. Sebald : *Die Ausgewanderten*

Radiographie d'une écriture de l'exil

Présentée et soutenue publiquement le 15 septembre 2012 par  
CHRISTINE SAVATON

**Directeur de recherche :**

Madame le Professeur Nicole Pelletier

**Membres du jury :**

Monsieur Alain Cozic, Professeur à l'Université de Toulouse II-Le Mirail

Madame Anne-Marie Gresser, Professeur à l'Université de Caen Basse-Normandie

Madame Elizabeth Guilhamon, Professeur à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Madame Nicole Pelletier, Professeur à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3



## Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude aux proches sans qui cette recherche n'aurait pu être menée aussi loin qu'elle l'a été.

Mes premiers remerciements vont à toute l'équipe de la *Staatsbibliothek* de Berlin où j'ai commencé et effectué une grande partie de mes recherches.

Je tiens également à remercier l'équipe des Archives de Marbach. Leurs compétences et leur serviabilité ont créé des conditions optimales aux travaux effectués dans ce lieu.

Je veux aussi remercier le Goethe-Institut et en particulier Madame Veronika Hillmann.

Qu'il me soit enfin permis d'exprimer ma gratitude à Madame le Professeur Nicole Pelletier, mon directeur de recherche, qui fut présente et disponible à chaque fois que je sollicitais son aide. La qualité de ses nombreuses relectures, de ses conseils et suggestions est pour beaucoup dans l'achèvement de ce travail.

*Pour Louis Enguerrand*

## Sommaire

Fiche technique .....	8
Introduction .....	9
Première partie. Poésie de la mélancolie.....	27
I. Architecture binaire du discours .....	28
I. 1. La poésie de la mélancolie : présentation .....	28
I. 2. La poésie de la mélancolie dans les quatre histoires.....	33
I. 2. 1. <i>Dr Henry Selwyn</i> .....	33
I. 2. 2. <i>Paul Bereyter</i> .....	35
I. 2. 3. <i>Ambros Adelwarth</i> .....	38
I. 2. 4. <i>Max Aurach</i> .....	45
II. Analyse stylistique de l'écriture .....	52
II. 1. Les phrases sébaldiennes .....	56
II. 1. 1. <i>Dr Henry Selwyn</i> : L'image retrouvée.....	56
II. 1. 2. <i>Paul Bereyter</i> : logique circulaire et hypotaxe .....	60
II. 1. 3. <i>Ambros Adelwarth</i> : hypotaxe et parataxe, structures symétriques et structures en X, amplifications .....	64
II. 1. 4. <i>Max Aurach</i> : répétitions, structures syntaxiques binaires ou en X.....	76
II. 2. Énumération, terminologie, taxinomie .....	91
II. 3. Mots en langues étrangères.....	104
II. 4. Différence linguistique sébaldienne .....	111
III. Le discours de l'image .....	115
III. 1. Ce qu'est et ce que représente la photographie .....	116
III. 2. Analyse du discours de l'image .....	128
III. 2. 1. <i>Dr Henry Selwyn</i> .....	129
III. 2. 2. <i>Paul Bereyter</i> .....	135
III. 2. 3. <i>Ambros Adelwarth</i> .....	144
III. 2. 4. <i>Max Aurach</i> .....	158
IV. Les stratégies narratives .....	172
IV. 1. <i>Dr Henry Selwyn</i> .....	176
IV. 1. 1. Présentation du personnage.....	176
IV. 1. 2. Emménagement à Prior's Gate et invitation .....	178
IV. 1. 3. Séance de projection de diapositives .....	180
IV. 1. 4. Départ de Prior's Gate.....	181
IV. 1. 5. Suicide du <i>Dr Selwyn</i> .....	182
IV. 2. <i>Paul Bereyter</i> .....	183
IV. 2. 1. Récit du narrateur .....	184
IV. 2. 2. Récit de Lucy Landau .....	188
IV. 3. <i>Ambros Adelwarth</i> .....	193
IV. 3. 1. Prise en charge du récit par le narrateur.....	193
IV. 3. 2. Récit de tante Fini .....	194
IV. 3. 3. Récit de l'oncle Kasimir .....	194
IV. 3. 4. Reprise du récit par tante Fini .....	197
IV. 3. 5. Récit du narrateur.....	200
IV. 3. 6. Récit du professeur Abramsky .....	200
IV. 3. 7. Récit du narrateur.....	201
IV. 3. 8. L'agenda de voyage d'Ambros .....	202

IV. 4. <i>Max Aurach</i> .....	204
IV. 4. 1. Le narrateur arrive en Angleterre (récit autodiégétique) .....	206
IV. 4. 2. La découverte de l'atelier d'Aurach (discours rapporté) .....	209
IV. 4. 3. Le narrateur retrouve son ami Aurach .....	214
IV. 4. 4. Mémoires de Luisa Lanzberg.....	216
IV. 4. 5. Le narrateur va à la recherche du passé de Luisa Lanzberg.....	218
V. Questions d'intertextualité dans <i>Die Ausgewanderten</i> .....	224
V. 1. Références littéraires : citation, référence, allusion, paraphrase .....	226
V. 2. Les notes autobiographiques .....	230
V. 3. Les articles de journaux.....	235
V. 4. <i>Re-used Figures (Figures on loan)</i> .....	235
V. 5. La peinture.....	236
Deuxième partie Vertiges de la mémoire et vestiges du passé .....	239
I. Critique de la civilisation .....	240
I. 1. <i>De la destruction</i> : une littérature de l'holocauste .....	241
I. 2. Critique de la société moderne.....	252
I. 3. Retour à la sagesse antique .....	267
I. 4. Hymne à la nature .....	272
I. 5. Le retable d'Issenheim.....	282
II. L'obsession du passé : ses conséquences narratives et esthétiques.....	286
II. 1. À la recherche du vestige.....	286
II. 1. 1. La recherche des traces du passé (ou une recherche en mouvement).....	286
II. 1. 2. Un témoin du temps dans l'espace : l'architecture.....	293
II. 1. 3. Les moments de l'histoire.....	307
II. 1. 4. Relevé des déplacements .....	319
II. 2. L'esthétique du vertige ou le beau comme antithèse.....	328
II. 2. 1. Les miniatures.....	330
II. 2. 2. Les sommets enneigés .....	336
II. 2. 3. Les rivages .....	339
II. 2. 4. Le feu, la flamme, la lumière.....	341
II. 2. 5. Les miroirs .....	342
II. 2. 6. Les couleurs : blanc, noir, vert,.....	344
Troisième partie De l'exil .....	351
I. Chœur d'exilés .....	357
I. 1. Charles Sealsfield : <i>Un « déraciné par excellence »</i> .....	357
I. 2. L'aporie morale de l'exilé juif qui a échappé au monstrueux de la Shoah.....	360
I. 3. L'univers fantomatique de l'exil.....	363
I. 4. De l'errance : Stifter, Schnitzler, Kafka.....	366
I. 5. Errance amoureuse .....	369
I. 6. Errance et mort.....	372
II. Pays natal .....	374
II. 1. Entre utopie et réalité.....	378
II. 2. Le ghetto = le pays natal comme microcosme .....	387
II. 3. Le pays natal comme mythe perdu .....	391
II. 4. Le pays natal comme vie antérieure .....	397
II. 5. Le retour au pays natal.....	400
III. Les topoï de l'exil.....	406
III. 1. Un univers en mouvement.....	408
III. 1. 1. L'émigré : un « <i>Wanderer</i> ».....	408

III. 1. 2. L'exil : lignes en mouvement.....	411
III. 1. 3. Univers de l'émigré : avion/train/bateau, aéroport/gare, hôtel.....	413
III. 2. Permanence de l'exil .....	417
III. 2. 1. En exil, l'objet est digne de foi.....	417
III. 2. 2. Précarité matérielle et richesse culturelle.....	419
III. 2. 3. L'art : sanctuaire de l'errance.....	420
III. 3. Mémoire du pays natal .....	422
III. 3. 1. L'exil sacralise les temps et les lieux perdus .....	422
III. 3. 2. Le souvenir du souvenir .....	425
III. 3. 3. La couleur comme mémoire du pays natal.....	426
III. 3. 4. Le document : relique du passé au pays natal .....	427
III. 4. Le pays natal : dissonances .....	429
III. 4. 1. Pays natal, pays haï .....	429
III. 4. 2. Les retrouvailles avec le pays natal : entre plaisir et déplaisir .....	431
III. 4. 3. Le malheur d'avoir perdu son pays natal .....	432
III. 5. La langue maternelle en exil .....	435
III. 6. L'émigré : une non-personne .....	439
Conclusion.....	444
Bibliographie et index .....	451
Bibliographie : .....	452
I. Ouvrages et textes de W.G. Sebald.....	452
I. 1. Ouvrages de W.G. Sebald .....	452
I. 2. Textes parus dans des ouvrages collectifs ou des revues.....	453
I. 3. Entretiens et rencontres.....	455
II. Littérature critique .....	456
II. 1. Ouvrages consacrés à l'œuvre de W.G. Sebald.....	456
II. 2. Articles.....	458
III. Ouvrages d'autres auteurs .....	460
IV. Usuels.....	465
Index.....	466



## Fiche technique

Nous citerons les ouvrages de W.G. Sebald en note sans rappeler le nom de l'auteur.

Les différents titres seront mentionnés par les abréviations suivantes :

*Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* : *Döblin*

*Die Beschreibung des Unglücks* : *BU*

*Nach der Natur* : *NN*

*Unheimliche Heimat* : *UH*

*Schwindel. Gefühle* : *SG*

*Die Ausgewanderten* : *DA*

*Die Ringe des Saturn* : *RS*

*Logis in einem Landhaus* : *Logis*

*Luftkrieg und Literatur* : *LL*

*Austerlitz* : *Aust.*

*Campo Santo* : *CS*

Les traductions publiées des ouvrages *Schwindel. Gefühle*, *Die Ausgewanderten*, *Die Ringe des Saturn*, *Logis in einem Landhaus*, *Luftkrieg und Literatur*, *Austerlitz* ont été reprises. Les traductions personnelles sont indiquées à chaque citation.

Le mot histoire portera une majuscule lorsque le sens peut se confondre avec celui d'une histoire à raconter.

# Introduction

## *Présentation de l'auteur*

L'œuvre de W.G. Sebald octroie à l'écriture un rôle premier ; si celle-ci est avant tout mémoire, trace, vestige et veut se situer dans un espace au-delà de notre cadre spatio-temporel pour refléter les chambres de la mémoire, si elle veut exprimer un univers signifiant et binaire à travers l'alternance de l'ombre et de la lumière, si elle obéit à une logique spéculaire, elle est surtout un matériau poétique au service d'une intention éthique : procès de l'histoire et expiation de la Shoah.

Mais la langue est ici celle de l'exil : langue muséale que l'auteur, pour transcrire des histoires de l'Histoire, cisèle dans un matériau qui semble ne pas avoir souffert des bouleversements du XX<sup>e</sup> siècle. Dégarnie des oripeaux de l'ordinaire, elle se révèle dans toute sa beauté élégiaque. Et le souffle ininterrompu des récits traduit à la fois la recherche obsessionnelle des origines, la poursuite du fil illimité de la mémoire ainsi que la nécessité d'exhumer des souvenirs douloureux.

C'est lorsque W.G. Sebald apprit que l'un de ses maîtres d'école avait mis fin à ses jours, peu de temps après Jean Améry sur lequel il travaillait, qu'il décida d'écrire cet ouvrage qui associe l'histoire de quatre héros ayant dû s'exiler :

*The Emigrants* started from a phone call I got from my mother, telling me that my schoolteacher in Sonthofen had committed suicide. This wasn't very long after Jean Améry's suicide, and I had been working on Améry. A sort of constellation emerged about this business of surviving and about the great time lag between the infliction of injustice and when it finally overwhelms you<sup>1</sup>.

L'auteur porte son regard sur des personnages anonymes, sur leurs souffrances et leur martyre et reconstruit scrupuleusement les destinées de ces héros inconnus. Le titre annonce le caractère contraint de l'exil imposé par l'histoire<sup>2</sup> – bien que les termes de dictature ou de fascisme hitlérien ne figurent nulle part. L'épigraphe du premier récit *Zerstört das Letzte/die*

---

<sup>1</sup> « C'est un appel téléphonique de ma mère me disant que mon instituteur de Sonthofen s'était suicidé qui a déclenché *Les émigrants*. Ceci arriva peu après le suicide de Jean Améry sur lequel j'étais en train de travailler. Une sorte de constellation émergea au sujet des survivants et de l'intervalle de temps important entre le fait de subir l'injustice et le moment où finalement il vous accable. » : Schwartz, Lynne Sharon (dir.), *The emergence of memory*, New York, Seven Stories Press, 2007, p. 70.

<sup>2</sup> Cf. Irene Heidelberger-Leonard, « Melancholie als Widerstand ». In : *Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landeshauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald*.

*Erinnerung nicht* met en évidence l'intention de l'auteur d'honorer avant tout la mémoire des victimes de l'histoire<sup>3</sup>.

En écrivant *Die Ausgewanderten*, l'auteur redonne à ces personnages, que l'histoire a mutilés et qui sombrent dans l'autodestruction, la démence et la folie, l'« aura de leur mystère ». La violence déployée par ces héros pour se détruire, comme le dit bien Irene Heidelberger-Leonard, est comme suspendue par l'intention bienveillante de l'auteur qui restitue leur particularité, leur dignité et leur grandeur et, ajoute-t-elle, grâce à un équilibre entre distance et empathie, respecte leur identité :

Es ist nicht das kleinste Verdienst von Sebald, dass er diesen Selbstmördern und Irren, diesen von der Geschichte so ruchlos ihrer Identität Beraubten, die Aura ihres Geheimnisses restituiert. Die gewalttätige Hand, die Selwyn und Bereyter und – auf vermittelte Weise – auch Adelwarth schließlich an sich selbst gelegt haben, sie wird unter Sebalds liebevoller Hand fast aufgehoben<sup>4</sup>.

Sebald se comporte tel un archéologue de la mémoire. Il montre grâce aux détails de ses montages comment, à la manière d'une maladie mortelle, l'émigration s'enracine dans le cœur, l'âme et le corps de ces hommes. Finalement la souffrance suprême qu'entraîne la perte du pays natal projette ceux qui la subissent dans la mort.

### *Vie de l'auteur*

Sebald est né le 18 mai 1944 dans un village des Alpes bavaroises au sein d'une famille catholique<sup>5</sup>. Aux prénoms de Winfried et de Georg il préférera celui de Max qu'il adopte dans les années 60. Son village natal de Wertach compte à peine 1000 habitants : c'est là qu'il vit avec sa famille jusqu'à l'âge de huit ans dans un appartement au premier étage de l'auberge *Weinstube Steinlehner*.

<sup>3</sup> Irene Heidelberger-Leonard explique : « Mit den « Ausgewanderten » schlägt Sebald, neue, realistischere Töne an : Keine Meta-Texte mehr aus dem Leidensfundus der Grossen, Stendhal und Kafka, die Grossen sind hier die Kleinen, die Namenlosen; ihnen und ihren Folterqualen gelten Sebalds mikroskopische Rekonstruktionen. Auch hier meint der Titel, was er sagt, man ist nicht aus freiem Willen Auswanderer, man ist ausgewandert worden, unter Zwang, historischem bei Dr. Henry Selwyn, Paul Bereyter und Max Aurach, ökonomischem bei Ambros Adelwarth. Damit ist der geschichtliche Rahmen sehr genau abgesteckt, auch wenn die Hitler-Diktatur mit keinem Wort erwähnt wird. Die Stärke dieser Zeugenschaften – ihr Leitspruch erinnert an das Yad-Vashem-Motto „Zerstört das Letzte/die Erinnerung nicht“ – verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass nie über den Holocaust gesprochen wird, sondern dass er, soweit die Überlebenden noch nicht gänzlich verstummt oder an ihm zugrunde gegangen sind, selber aus ihnen spricht. Nicht um das Durchleben von KZ-Terror und Auschwitz geht es hier, es geht um das Weiterleben der zufällig Entronnenen, bis die Vernichtung auch sie auf mehr oder weniger langen Umwegen einholt. » Irene Heidelberger-Leonard, « Melancholie als Widerstand ». In : *Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landeshauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald*, p. 12-13.

<sup>4</sup> « Le grand mérite de Sebald est de restituer à ces suicidés et à ces fous, à ces personnes dépossédées de leur identité par l'histoire de manière infâme l'aura de leur mystère. La main violente que Selwyn et Bereyter – et de manière intermédiaire – aussi Adelwarth ont finalement portée sur eux est pour ainsi dire annulée par la main aimante de Sebald. Sur une ligne très étroite entre distance et empathie l'identification ne dérape jamais dans l'usurpation. » Irene Heidelberger-Leonard, « Melancholie als Widerstand ». In : *Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landeshauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald*, p. 12-13.

<sup>5</sup> Nous avons puisé la plupart des renseignements concernant la vie de Sebald dans l'ouvrage bien documenté sur ce point de Uwe Schütte *W.G. Sebald*.

Ce qui marquera sa vie comme son œuvre de manière prégnante est la relation difficile qu'il eut avec son père, fait prisonnier en France peu avant la fin de la guerre et libéré seulement en janvier 1947 : aux yeux du fils, le père n'est qu'un étranger et n'est pas en mesure d'exercer son autorité ; constellation familiale typique de cette époque d'après-guerre où le père lorsqu'il peut enfin rejoindre son foyer n'est pas reconnu en tant que tel. Le père de Sebald, Georg, né en 1911 dans la forêt bavaroise, fit une carrière militaire : il rentra dans l'armée au début des années trente, devint officier de la Wehrmacht puis capitaine. Il participa à la campagne polonaise ainsi qu'à différentes batailles en Europe de l'est, puis il fut envoyé en France où il resta jusqu'à la fin de la guerre ; en juin 1945 il fut fait prisonnier près de Tulle. Après sa libération en 1947 il obtint un poste dans la police à Sonthofen. En décembre 1952 la famille déménage et en mars 1956 Georg Sebald rentre dans la Bundeswehr (créée en novembre 1955) en tant que sergent-major et deviendra lieutenant-colonel.

Du côté maternel le grand-père de Sebald, Josef Egelhofer, veuf, entretient avec son petit-fils une relation privilégiée. C'est lui qui a le rôle de modèle, de protecteur et de maître. Tous deux font de grandes promenades dans les environs qui marqueront le jeune Sebald et sont sans doute à l'origine de son amour de la nature. Le grand-père enseigna à l'enfant comment prévoir le temps en observant minutieusement les changements atmosphériques ; c'est aussi Josef Egelhofer qui lisait au jeune Sebald des histoires à voix haute et lui apprit à lire. C'est ainsi qu'il l'introduisit dans le monde de la littérature et lui fit aimer les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle comme Adalbert Stifter, Gottfried Keller ou Johann Peter Hebel. La mort de ce grand-père en avril 1956 affecta beaucoup l'enfant de douze ans et détruisit en lui, de façon définitive, tout sentiment de protection et de sécurité. Il n'a jamais surmonté ce départ, ainsi qu'il le confie dans de nombreux entretiens.

Le silence domine en Allgäu où rien n'est dit sur le passé et ses crimes : lorsque, au sein de la famille, le fils veut briser le silence par des questions, cela provoque inévitablement des drames familiaux<sup>6</sup>. Bien que Georg Sebald n'adhérât jamais au NSDAP W.G. Sebald considéra toujours son père comme un complice (*Mitläufer*) du national-socialisme. Toutefois l'adhésion de Georg Sebald au SPD à la fin de sa vie invite à prendre de la distance par rapport aux déclarations de son fils. Pour W.G. Sebald, son grand-père représente l'image opposée à celle de son père d'autant que trois des quatre enfants (la mère de Sebald était la dernière d'une famille de quatre enfants) émigrèrent dans les années 20. Le silence sur les crimes nazis dont a souffert Sebald, de même que la tragédie vécue par ceux qui doivent

---

<sup>6</sup> « I always try to explain to my parents that there is no difference between passive resistance and passive collaboration – it's the same thing. But they cannot understand that. » *The emergence of memory*, p. 67.

quitter leur pays natal constituent deux thèmes majeurs de l'œuvre de Sebald qui ont leur origine dans la vie même de ce dernier.

À Sonthofen W.G. Sebald fréquente l'école primaire, le lycée catholique St. Maria de 1954 à 1956 puis l'Oberrealschule à Oberstdorf (automne 56-juillet 63). À 17 ans il se retire de l'église catholique, décision hardie à l'égard de sa famille et de son environnement particulièrement marqué par l'héritage religieux. En juillet 1963, après le baccalauréat, il s'inscrit à l'université de Friburg (où en 1933 Heidegger était devenu recteur) ; il y étudie pendant quatre semestres la civilisation et la littérature allemandes et anglaises. Il ressent la présence d'un passé imprégné par le national-socialisme et déclare que seuls les écrits de Walter Benjamin et de l'École de Francfort permettaient aux étudiants, parmi lesquels il se trouvait, d'entrevoir d'autres perspectives et d'avoir accès à d'autres horizons<sup>7</sup>. En avril 1962 il assiste à la projection d'un documentaire sur la libération de Bergen-Belsen. Il s'intéresse de très près au déroulement du procès d'Auschwitz à Francfort (décembre 63 à août 65) et en 1965 il découvre la pièce de Peter Weiss *Die Ermittlung*.

Il obtient en septembre 1966 une place de lecteur à l'université de Manchester ; toutefois la rencontre avec la ville industrielle est un véritable choc et la vie monotone et taciturne qui s'offre à lui plonge Sebald dans une profonde mélancolie que l'on retrouve chez le narrateur de *Max Aurach*. Début 1967 il retourne en Suisse où il enseigne l'allemand et l'anglais à St. Gallen dans une école privée. Là, il utilise son temps libre pour publier en octobre 1969 son travail de maîtrise qui parut sous le titre *Carl Sternheim : Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära* aux éditions Kohlhammer. À l'automne 1969 Sebald est à nouveau lecteur à Manchester avant d'accepter en 1970 le poste de chargé de cours à l'université – University of East Anglia à Norwich, (UEA). En 1973 il achève sa thèse sur Alfred Döblin qui fut publiée par la maison d'édition Klett en mars 1980. Après avoir loué pendant quelque temps un appartement situé non loin de son lieu de travail, il acquiert en 1976 avec son épouse un ancien presbytère près de Wymondham.

L'élection de Margaret Thatcher en mai 1979 signifia le déclin dans les universités anglaises de l'enseignement des lettres et sciences humaines et en particulier celui des langues étrangères. Ce régime néo-libéral déplaisait fort à Sebald et il n'était pas rare qu'il oppose un refus catégorique aux nouvelles réformes ; ce combat avec l'administration se retrouve dans ses ouvrages où de brèves allusions évoquent la guerre déclarée à l'absurdité kafkaïenne de la bureaucratie.

---

<sup>7</sup> LL, p. 12.

En octobre 1980 W.G. Sebald prend un semestre de congé pour se pencher sur le thème « Literatur und Psychopathologie » ; l'étude aboutit à une suite d'essais sur Ernst Herbeck – poète allemand né en 1920 et qui à l'âge de 20 ans fut interné à l'hôpital psychiatrique Maria Euggin (*Niederösterreich*) – avec qui il passe quelques jours. En avril 1981 Sebald fait une conférence à l'hôpital psychiatrique du canton de Waldau près de Berne où Robert Walser séjourna.

En réaction aux réformes néo-libérales Sebald travaille en 1983 à la rédaction de textes littéraires qui lui tiennent lieu, comme l'écrit Uwe Schütte, d'« émigration intérieure »<sup>8</sup> ; son premier ouvrage littéraire paraît : *Nach der Natur* ainsi qu'un recueil d'essais : *Die Beschreibung des Unglücks* (édition Salzburger Residenz). Sa carrière à l'UEA (University of East Anglia) se poursuit avec succès et en 1988 il obtient la chaire de Professor of European Literature.

Lors d'une visite rendue à ses parents au début des années 80, Sebald découvre un album de photos offert par son père à sa mère, à l'occasion du premier Noël de guerre. Parmi ces clichés pris durant la campagne de Pologne figurent des villages entiers en ruines ainsi que la silhouette d'une bohémienne avec son enfant derrière des barbelés (image que l'on retrouve dans *Schwindel. Gefühle*.<sup>9</sup>). Cet album confronta une fois de plus Sebald à sa propre méconnaissance des activités de son père comme soldat de la Wehrmacht ; l'autre événement qui le marqua profondément fut, à la fin de l'année 1983, le suicide de son instituteur Armin Müller – qui avait été tourmenté dans l'exercice de ses fonctions à cause de ses origines juives : Sebald ignorait tout de ce drame puisque ses parents et les habitants de Sonthofen avaient à l'époque toujours gardé le silence sur ces faits ; huit ans après, Sebald, dans une intention réparatrice, crée le personnage de Paul Bereyter dans *Die Ausgewanderten*<sup>10</sup>. À l'automne 1985, il découvre l'œuvre de Jean Améry, lequel mit fin à ses jours en 1978. Ces destins ainsi que celui de l'auteur italien Primo Levi qui se supprima en 1987 amenèrent Sebald à réfléchir sur les victimes du national-socialisme.

W.G. Sebald, dans l'intention de contrer l'europhobie croissante qui régnait au Royaume Uni et dans l'éducation britannique, crée le *British Centre for Literary Translation* (BCLT). Le BCLT voulait donner une chance aux auteurs étrangers désirant accéder au marché littéraire britannique. Avec la publication de *Schwindel. Gefühle*. en mars 1990 la carrière littéraire de Sebald s'amorce. En 1991 il reçoit le prix de littérature Fedor Malchow

---

<sup>8</sup> Cf. Uwe Schütte, *W.G. Sebald*, Stuttgart, UTB, 2011. p. 26.

<sup>9</sup> Cf. *SG*, p. 201.

<sup>10</sup> Cf. Uwe Schütte, *W.G. Sebald*, p. 27.

pour son ouvrage *Nach der Natur* et en 1992 le livre *Die Ausgewanderten* est un succès et élève Sebald au rang d'écrivain ; en 1993 au cours de l'émission télévisée *Das literarische Quartett*, Hellmuth Karasek et Sigrid Löffler qualifient cet ouvrage de chef d'œuvre.

W.G. Sebald entreprend alors de longs voyages, apparaît dans différentes émissions télévisées en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Il reçoit de nombreuses distinctions, parmi lesquelles le prix de littérature de Berlin et le prix LiteraTour Nord. En 1996 la publication de *The Emigrants* permet l'ascension fulgurante de l'auteur qui est alors considéré comme l'écrivain européen le plus brillant de notre temps en Grande-Bretagne et aux USA. C'est une déclaration de Susan Sontag dans le *Times Literary Supplement* qui contribue grandement à la notoriété de l'auteur : *W.G. Sebald has written an astonishing masterpiece : it seems perfect while being unlike any book one has ever read. Bewitching in its subtlety, subtle in its directness and in the grandeur of its subject, The Emigrants is an irresistible book*<sup>11</sup>. En octobre 1997 Sebald entreprend un voyage aux États-Unis avec le Goethe-Institut pour donner le 30 octobre la première des trois conférences de Zurich (*Züricher Poetikvorlesungen*), les deux suivantes ayant lieu le 13 novembre et le 4 décembre. Ces conférences déclenchèrent de violentes discussions notamment lorsqu'elles furent éditées en 1999 sous le titre de *Luftkrieg und Literatur* et complétées par le texte polémique à propos d'Andersch. Avec la publication de *Logis in einem Landhaus* en 1998 l'auteur surprend encore une fois son public : à travers les portraits d'écrivains qu'il esquisse il parvient en fait à rédiger de véritables textes littéraires.

Toutefois, dans la deuxième moitié des années 90, l'état de santé physique et psychologique de Sebald se détériore. Son succès littéraire représente un fardeau en raison des nombreuses obligations que cela implique. La situation à l'UEA devient toujours plus difficile mais l'attribution d'une bourse, de 2001 jusqu'à 2004, l'année de sa retraite, devait lui permettre de se consacrer uniquement à son travail d'écriture. Sa mort en 2001 – l'année de la publication de son dernier ouvrage *Austerlitz* – survient alors qu'il est au sommet de sa gloire. Sebald était devenu en effet en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle un auteur de renommée internationale. Il meurt le 14 décembre 2001 dans un accident de la route et est inhumé le 3 janvier 2002 au cimetière de St Andrew à Framingham Earl dans le Norfolk.

Sebald a découvert la Shoah à travers des documents (film documentaire sur Bergen-Belsen, photographies de l'album de son père, pièce de théâtre *Die Ermittlung* de Peter

---

<sup>11</sup> « W.G. Sebald a écrit un chef d'oeuvre surprenant. Tout en étant parfait il diffère de tout ce qu'on a pu lire. Remarquable de subtilité, subtil par son franc-parler et la grandeur de ses thèmes, *Les émigrants* est un livre irrésistible. » (traduction personnelle).

Weiss), à travers le récit des autres, et a mis longtemps à « savoir » ; il a reçu la nouvelle « à retardement », a voulu rattraper le temps perdu, a essayé de réparer la faute et de combler ce qu'il percevait comme un manque d'empathie de la population allemande.

### *Présentation de l'œuvre*

Les thèmes de l'œuvre littéraire de W.G. Sebald sont l'histoire et la mémoire ; la Shoah figure au centre de ses intérêts. Ses nombreux essais et ses six ouvrages littéraires témoignent d'une grande érudition et d'un esprit encyclopédique.

Ses études universitaires sont soulignées, on l'a dit, par une maîtrise sur Carl Sternheim<sup>12</sup> et une thèse sur l'œuvre d'Alfred Döblin<sup>13</sup>. Les nombreux articles qui jonchent son parcours d'enseignant chercheur en littérature sont rassemblés dans les volumes *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (1985) et *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* (1991) ; ils sont pour lui l'occasion de parler d'auteurs qui lui sont chers et qui font partie de son univers, tout en manifestant une grande sensibilité littéraire et des qualités d'analyse exceptionnelles. Toutefois dans *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* (1998) l'auteur adopte un ton plus biographique et plus intimiste. Et dans le long essai *Luftkrieg und Literatur* (1999) il livre ses réflexions sur le traitement réservé par la littérature allemande aux raids aériens des troupes alliées à la fin de la Seconde Guerre mondiale et à ses victimes. Les trois poèmes en forme d'épopée contenus dans l'ouvrage *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988) racontent les destins du peintre Matthias Grünewald, de l'explorateur des régions polaires Georg Wilhelm Steller et de Sebald lui-même – il est question des frayeurs de sa mère durant les dernières années de guerre à Nuremberg. Son deuxième ouvrage, *Schwindel. Gefühle.* (1990), édité dans la collection de Hans Magnus Enzensberger *Die andere Bibliothek*, lui permet d'accéder à la notoriété dans les milieux littéraires : ici le récit de quatre histoires mystérieuses qui évoluent entre réalité et souvenir est accompagné de documents et de photographies en noir et blanc ; c'est également dans cet ouvrage que l'enchâssement des voix apparaît, pour se poursuivre dans *Die Ausgewanderten* et *Austerlitz* de manière encore plus prégnante. *Die Ausgewanderten* (1992) le fait connaître en France et dans les pays anglo-saxons où, nous l'avons vu, l'accueil de critiques enthousiastes tels que Susan Sontag aide à sa renommée ; il est question dans cet

---

<sup>12</sup> *Carl Sternheim Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1969.

<sup>13</sup> *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.



ouvrage de quatre émigrés qui, marqués par la persécution de la communauté juive, détruits par l'histoire et l'exil, s'acheminent vers leur propre mort. C'est trois ans plus tard que paraît le troisième ouvrage en prose, *Die Ringe des Saturn* (1995) ; dans ce livre l'auteur parcourt les landes du Suffolk – ainsi que le sous-titre *Eine englische Wallfahrt* l'annonce –, il retrouve les traces des temps écoulés et communique au cours de ses randonnées ses méditations sur des moments de l'histoire. Le dernier ouvrage que W.G. Sebald publie est *Austerlitz* (2001) ; cette histoire d'un exilé en quête d'un passé et d'une identité perdus réfléchit l'histoire de *Max Aurach*, un personnage déjà présent dans *Die Ausgewanderten*.

C'est de manière posthume que Sven Meyer a convié dans le recueil *Campo Santo*<sup>14</sup> des récits sur la Corse, de même que des essais publiés par l'auteur entre 1975 et 2001.

Le haïku japonais a également marqué W.G. Sebald puisque deux recueils de poèmes inspirés de cette forme poétique ont été publiés à titre posthume : *For Years Now*.<sup>15</sup> et *Unerzählt*<sup>16</sup>.

En septembre 1999 W.G. Sebald se rendit à la Bibliothèque nationale de France car il avait alors le dessein de poursuivre ses recherches sur « diverses réalisations d'une architecture inhumaine » et dans *Austerlitz* il nous transmet les réflexions que lui inspire l'endroit où jadis, après les rafles, les biens de quelque quarante mille familles juives furent entreposés. La France fut en effet pour W.G. Sebald un terrain d'investigation ; il avait fait le projet de réaliser une histoire naturelle et culturelle de la Corse et lorsqu'il disparut il travaillait sur un journal intime datant de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle – document en français confié par une de ses amies.

### *Présentation de l'ouvrage*

W.G. Sebald résume dans un courrier<sup>17</sup> le projet qu'il a d'écrire un livre d'environ 300 pages racontant quatre histoires judéo-germaniques, judéo-anglaises ou judéo-américaines où les protagonistes sont tirés du réel et sont des proches d'un narrateur lui-même très proche de l'auteur, de telle manière que ces histoires racontées reflètent des vies authentiques tout en contribuant à refléter le moi intime de l'auteur. Il ajoute que le matériel documentaire et

---

<sup>14</sup> *Campo Santo*, édité par Sven Meyer, München, Wien, Carl Hanser, 2003.

<sup>15</sup> *For Years Now*. Poems. Images by Tess Jaray, London, Short books, 2001.

<sup>16</sup> W.G. Sebald et Jan Peter Tripp : *Unerzählt*. 33 Texte und 33 Radierungen, München, Wien, Carl Hanser, 2003.

<sup>17</sup> Ce document figure aux Archives de Marbach et fait partie de la « Mapped 11 » parmi les matériaux ayant servi à l'élaboration et à la rédaction de *Die Ausgewanderten*. Ce texte, tapé à la machine sur deux feuilles libres, ne comporte aucune date.

C'est le 20 septembre 2005 que les Archives de Marbach ont fait l'acquisition du legs Sebald offrant ainsi la possibilité aux chercheurs d'accéder aux archives de l'auteur.

photographique présent dans le texte invite à s'interroger : vérité ou fiction, présence ou absence, permanence de l'image ou dynamique du texte :

Bei dem Projekt, für das ich Unterstützung beantrage, handelt es sich um eine Prosaarbeit von ca. 300 Druckseiten. [...] Erzählt werden vier jüdisch-deutsche, bzw. jüdisch-englische oder amerikanische Lebensgeschichten. Die jeweils im Zentrum der Erzählungen stehenden Figuren sind, wenn auch bis zu einem gewissen Grad fikionalisiert, keine Erfindungen, sondern Nachbilder von Menschen, zu denen der Erzähler in naher Beziehung gestanden hat und, auch wo sie nicht mehr am Leben sind, nach wie vor steht ; so dass sich also aus den Geschichten auch ein vermitteltes Bild des Lebenslaufs und der inneren Verfassung des Autors nach und nach ergibt. Dem Text beigegeben ist dokumentarisches/fotographisches Material, über das Fragen wie Wahrheitssuche/Erfindung, Anwesenheit/Abwesenheit, Ruhe des Bildes/Dynamik des Texts ins Spiel gebracht werden<sup>18</sup>.

Et dans un entretien accordé à Eleanor Wachtel qui lui pose la question du genre dont relève son ouvrage W.G. Sebald répond que *Die Ausgewanderten* est un ouvrage de fiction écrit en prose où il n'y a pas de dialogue ni de narrateur auctorial et où les choses sont relatées de manière périscopique – c'est-à-dire permettant des angles de perspectives variées. Il ajoute que ce genre, difficile à nommer, relève d'une catégorie bien spécifique qui diffère de la fiction standard<sup>19</sup>. Sebald explique au cours de ce même entretien que ces quatre histoires – *Geschichten* – possèdent des motifs très similaires puisqu'il est question dans chacune d'elles de suicide et, ajoute-t-il, pour être plus précis de suicides tardifs, syndrome de ceux qui ont survécu à la Shoah.

C'est le récit *Dr Henry Selwyn* qui annonce les thèmes de l'ouvrage : à l'âge de sept ans le héros éponyme quitte avec sa famille son village natal de Lituanie<sup>20</sup>, situé dans les

---

<sup>18</sup> « En ce qui concerne le projet pour lequel je demande une aide, il s'agit d'un texte en prose d'environ 300 pages. [...] C'est le récit de quatre biographies judéo-allemandes, judéo-anglaises ou judéo-américaines. Les personnages situés au devant de la scène, même s'ils sont transformés en fiction dans une certaine mesure, ne sont pas des inventions, mais des reproductions de personnes dont le narrateur a été et est toujours proche même si elles ne sont plus en vie ; de ces histoires il résulte par conséquent la transmission progressive de la biographie et de la psyché de l'auteur. Il est rajouté au texte un matériau documentaire/photographique, au sujet duquel entrent en jeu des questions comme authenticité/invention, présence/absence, permanence de l'image/dynamique du texte. » Extrait d'un document appartenant aux archives de Marbach (Mappe 11).

<sup>19</sup> « It's a form of prose fiction. I imagine it exists more frequently on the European continent than in the Anglo-Saxon world, i.e., dialogue plays hardly any part in it at all. Everything is related round various corners in a periscopic sort of way. In that sense it doesn't conform to the patterns that standard fiction has established. There isn't an authorial narrator. And there are various limitations of this kind that seem to push the book into a special category. But what exactly to call it, I don't know. » « Ghost Hunter by Eleanor Wachtel ». In : *The emergence of memory, conversations with W.G. Sebald*, p. 37.

<sup>20</sup> Grand-duché lié à la Pologne du Moyen-Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle, la Lituanie a subi les partages successifs de son grand voisin jusqu'à l'épopée napoléonienne avant de tomber en 1815 dans l'orbite de la Russie tsariste. Elle se constitue en république indépendante de 1918 à 1940. Annexée par l'Union Soviétique, elle est occupée par l'Allemagne de 1941 à 1945 puis devient une République soviétique jusqu'à sa nouvelle indépendance en 1991. C'est en 1893 que le parti social-démocrate du Royaume de Pologne et de Lituanie (SDKPiL) – parti politique marxiste – fut créé par des militants d'opposition actifs dans l'« Alliance des Travailleurs Polonais » et du « Deuxième Proletariat » qui s'allièrent la même année dans le Parti socialiste polonais. Ce parti militait pour une révolution internationale des travailleurs, le renversement de l'ordre capitaliste, la liquidation des états nationaux et la mise en place d'un gouvernement du prolétariat. Le SDKPiL était tenu en haute estime par Lénine et les bolcheviques russes qui le considéraient comme le seul parti marxiste de Pologne. A la fin de la Première Guerre mondiale, de nombreux militants de SDKPiL s'associèrent aux différents mouvements révolutionnaires secouant l'Europe. D'autre part, si les Juifs ashkénazes, présents en grand nombre dans l'est de l'Europe depuis les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, ont pu jouir d'un statut plutôt favorable jusqu'en 1646, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ils deviennent la proie de l'antisémitisme jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. C'est donc la conjugaison

environs de Grodno. À la fin de l'automne 1899, accompagné de ses parents, de ses sœurs Gita et Raja ainsi que de son oncle Shani Feldhendler, il prend la route en direction de Grodno et aussi bien à la gare de Grodno qu'au port de Riga ce sont d'autres familles d'émigrés qui partent avec eux. Le Dr Henry Selwyn ne donne pas d'explication sur les raisons de son émigration. Ces quatre histoires<sup>21</sup> sont reliées par les motifs de l'exil et de la mort. Tandis que le *Dr Henry Selwyn* raconte la vie d'un Juif de Grodno exilé en Angleterre qui tait ses origines à son épouse, la seconde histoire, *Paul Bereyter*, relate le destin de l'instituteur de l'auteur à qui il a été interdit d'enseigner en raison de ses origines juives ; son amie Helen Hollaender aura été déportée dans un camp de la mort et lui-même, beaucoup plus tard, se suicidera en s'allongeant sur une voie ferrée. *Ambros Adelwarth* est l'histoire de l'oncle de Sebald qui quitte son pays natal à l'âge de quatorze ans, émigre aux États-Unis et travaille au service d'une riche famille de banquiers juifs ; il mettra fin à ses jours en se soumettant volontairement à des séances d'électrothérapie. Et la quatrième histoire, *Max Aurach*, celle d'un artiste peintre, retrace l'existence d'un personnage qui, tout jeune, part pour l'Angleterre dans un transport d'enfants, choisit de rester à Manchester lorsque son oncle décide d'aller à New York et confie au narrateur les mémoires de sa mère écrits peu avant sa déportation. À

---

du totalitarisme et de l'antisémitisme qui est réfléchi à travers le nom de Grodno. Sebald ancre *Les émigrants* dans le contexte troublé et chaotique du XX<sup>e</sup> siècle qui assiste à la fois à l'avènement de l'idéal marxiste et à l'antisémitisme qui aboutira à l'horreur avec la Shoah.

<sup>21</sup> Sebald, dans ce même document conservé aux archives de Marbach, esquisse les biographies des personnages à l'origine des quatre histoires des *Emigrants* :

1. Die Geschichte von Dr Selwyn. Auswanderung aus Grodno um 1900 im Alter von 7 Jahren mit der Familie. Kindheit und Jugend im Londoner East End. Stipendiat. Medizinstudium in Cambridge. Begeisterter Alpinist. Heirat mit der Tochter eines schweizer Uhrenfabrikanten. Kolonialdienst Indien. Zwischenkriegsjahre als Arzt und Chirurg in Norfolk. Mitglied des „County Set“, Jagden, große Haushaltung, Motoring holidays und dgl. Im Alter zunehmende Zurückgezogenheit. Botanisch und gärtnerische Interessen. Ausbruch der Melancholie. Gibt sich im Alter von über 70 den Tod mit einem Schrotgewehr. [...]

2. Die Geschichte meines Volksschulehrers Bereyter. Als Vierteljude 1935 als eben approbierter Junglehrer aus dem Schuldienst entlassen. 1935-1939 in der Franche-Comté als Privatlehrer. 1939 Rückkehr nach Deutschland. Während des Krieges Artillerist im deutschen Heer. 1945 Rückkehr nach S. im Allgäu. Wiederaufnahme des Schuldienstes. Verschwörung des Schweigens zwischen ihm und den übrigen Ortsbewohnern. Passionierter Lehrer und Jungeselle. Vorzeitige Pensionierung wegen zunehmenden Panikgefühls. Begegnung mit Lucy Landau (Yverdon) – die zweite Liebesgeschichte seines Lebens. Geht in den Archiven den Spuren deutscher Exilschriftsteller nach, die sich das Leben genommen haben. Legt sich im Alter von 74 Jahren in S. vor den Zug. [...]

3. Die Geschichte des Malers Auerbach, der 1939 im Alter von 14 Jahren aus München, wo sein Vater Kunsthändler war, nach England geschickt wird. Die Eltern bleiben „vorläufig“ noch zurück, werden aber 1941 aus München deportiert und in der Gegend von Riga um ihr Leben gebracht. Die Geschichte setzt ein in den 60er Jahren als ich Auerbach, der inzwischen berühmt geworden ist, in Manchester kennengelernt habe. Sie soll dann ihren Weg rückwärts nehmen über die sehr fragmentarischen Jugend- und Kindheitserinnerungen des Malers (der seit seiner Auswanderung nie mehr in Deutschland gewesen ist), bis zu denjenigen seiner Mutter, die während ihrer letzten Münchner Zeit aufgezeichnet wurden und wo sie beschreibt, wie es war, als sie um die Jahrhundertwende aufgewachsen ist in einer kleinen jüdischen Landgemeinde in Steinach bei Bad Kissingen. [...]

4. Die Geschichte meines Großonkels Wilhelm, der als 14-jähriger die Gastwirtschaft seiner Eltern im Allgäu verlassen hat und nach einigen Jahren „im Hotelfach“ in Deutschland, in der Schweiz und in England nach New York gegangen ist, wo er jahrzehntelang als Kammerdiener und später als Chefbutler bei einer deutsch-jüdischen Bankiersfamilie angestellt gewesen ist. Im Zentrum stehen die Jahre, während denen er als noch junger Mann mit dem einzigen Sohn des Hauses in einem engen Verhältnis gestanden und lange Reisen bis in den fernen Osten unternommen hat. Beide, der Bankierssohn in der Mitte seines Lebens, mein Großonkel im Alter von über siebenzig Jahren enden in einer Nervenklinik in Upstate New York. [...]

travers ces récits qui racontent des histoires judéo-germaniques, l'Histoire des deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle, l'Histoire de l'Europe, l'auteur suggère, fait vivre les spectres du national-socialisme, de l'antisémitisme et de la haine raciale.

Les quatre récits de *Die Ausgewanderten* sont des biographies – *Lebensgeschichten* – de personnes ayant réellement existé, bien que parfois la présence d'éléments fictifs soit attestée par l'auteur ou repérable par le lecteur. Mais ces personnages ont ceci de particulier qu'ils ont entretenu avec le narrateur des relations étroites – même s'ils ne sont plus en vie au moment où le narrateur écrit : relation amicale (*Dr Selwyn, Max Aurach*), attachement d'un élève pour son maître d'école (*Paul Bereyter*), lien familial (*Ambros Adelwarth*). Ainsi, les quatre histoires, puisqu'il est question de la sphère privée du narrateur, adoptent, malgré une certaine distance, le ton de la proximité, de l'intimité, voire de la confiance ou même de la confession et cette relation non distanciée, affective confère aux récits un mouvement réflexif comme si le lien entretenu entre le narrateur et ses figures revenait à un dialogue entre lui-même et sa propre existence, ses souffrances, ses obsessions. L'autre particularité est la ressemblance entre le narrateur et l'auteur, car même s'il n'y a pas de pacte autobiographique<sup>22</sup> – le narrateur ne porte pas le nom de l'auteur – il y a similitude, concordance, et cette ambiguïté semble faire partie du jeu de l'auteur qui aime semer le trouble chez le lecteur en instaurant un espace entre le réel et l'imaginaire, le vrai et le faux, le même et l'autre, l'identité et l'altérité. Dans un entretien accordé à Carole Angier<sup>23</sup> W.G. Sebald explique que les trois premiers héros de *Die Ausgewanderten* ont bien croisé son chemin – un de ses amis rencontrés dans le Norfolk (le Dr Selwyn), un de ses instituteurs (Paul Bereyter), son oncle (Ambros Adelwarth) – et que Max Aurach a été créé à partir de deux personnages ayant réellement existé, l'un étant son propriétaire de Manchester, l'autre un artiste très connu<sup>24</sup>. D'autre part, on peut déjà constater à la seule lecture des résumés<sup>25</sup> qu'il n'y a pas d'action et que la mort de chaque héros sous-tend le récit : ces destins d'exilés répandent leur mélancolie telle une évidence les conduisant inexorablement jusqu'à la destruction. Et l'absence de psychologie du personnage peut être interprétée comme la volonté de l'auteur de respecter la dignité et l'intimité de ces âmes torturées par l'univers concentrationnaire.

---

<sup>22</sup> Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éditions du Seuil, 1996.

<sup>23</sup> « Who is W.G. Sebald ? by Carole Angier ». In : *The emergence of memory*.

<sup>24</sup> « Ferber [nom donné à Aurach dans les versions anglaise et française] is actually based on two people. One is my Manchester landlord, D. The story of Ferber's escape from Munich in 1939 at the age of fifteen and what subsequently happened to his parents is D.'s. The second model is a well-known artist. » « Who is W.G. Sebald ? ». In : *The Emergence of memory*, p. 73.

<sup>25</sup> Cf. la note de bas de page n° 21.

## État de la recherche

Dans l'espace anglophone c'est aux États-Unis que W.G. Sebald a pu jouir d'une première reconnaissance grâce à la critique élogieuse de Susan Sontag<sup>26</sup> et c'est également aux États-Unis que fut rédigée une première monographie, parue en 2003 après la mort de l'auteur : Marc R. Culloh, dans *Understanding W.G. Sebald*<sup>27</sup>, nous introduit dans l'ensemble de l'œuvre ; il signale notamment l'originalité de la technique stylistique ainsi que l'influence d'écrivains tels que Nabokov et fait observer la manière dont W.G. Sebald recueille, comme Walter Benjamin, les fragments du passé et met en relief le pouvoir des forces destructrices de l'histoire ; au cours du chapitre consacré à *Die Ausgewanderten* il note que dans ce livre qui traite des victimes de l'Holocauste il est surtout question de temps, de distance, d'absence, de solitude et de dépression. Il se penche sur chacune des quatre histoires et écrit au sujet du *Dr Henry Selwyn* – lorsque le narrateur introduit Nabokov – que la coïncidence constitue une des pierres angulaires de l'univers de l'auteur, relève dans *Paul Bereyter* un destin qui aboutit à une autodestruction provoquée par la persécution nazie, fait observer dans *Ambros Adelwarth* que les thèmes de la destruction et de l'exil envahissent toute l'histoire – le voyage d'Ambros et de Cosmo en 1913 montre les derniers moments de la culture européenne avant l'apocalypse des deux conflits mondiaux –, il souligne les références à l'univers textuel de Chateaubriand et conclut que la nature chez Sebald n'est jamais vaincue par les spoliations de l'homme. Finalement, dans *Max Aurach*, il met en relief la dichotomie entre apparence et réalité – au sujet de la photographie de l'autodafé de Wurtzbourg – et souligne le « monisme » sébaldien dans les feuillets de Luisa Lanzberg. L'étude de Susanne Schedel, publiée en 2004, se concentre quant à elle sur les quatre oeuvres *Nach der Natur*, *Schwindel. Gefühle.*, *Die Ausgewanderten* et *Die Ringe des Saturn*<sup>28</sup>. Elle analyse d'abord de manière systématique les différentes formes d'intertextualité ainsi que les diverses stratégies référentielles présentes dans ces quatre livres ; pour elle l'histoire mondiale d'un côté – à travers l'incrustation de dates et d'événements – et la biographie de l'autre – le récit de destins particuliers – représentent le matériau thématique de l'intertextualité puisque ces deux catégories intégrées dans le texte sont antérieures à ce dernier. Le procédé intertextuel de Sebald, conclut Susanne Schedel, peut être comparé à la notion de bricolage de Lévi-Strauss et le narrateur de ces quatre livres est, à l'instar de Walter Benjamin, un collectionneur mélancolique. La polyphonie de l'intertextualité sébaldienne ne doit pas être prise dans le sens bakhtinien

---

<sup>26</sup> Susan Sontag, « A mind in mourning. » In : *The Times literary supplement* n° 5556 du 25. 2. 2000, p. 3-4.

<sup>27</sup> Mark R. McCulloh : *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, University of South California, 2003.

<sup>28</sup> Susanne Schedel, « Wer weiss, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist ? ». *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

puisque toutes les voix qui s'expriment ne s'opposent pas mais sont au contraire parentes et unies. Anne Fuchs<sup>29</sup> aborde son travail *Die Schmerzensspuren der Geschichte* (2004) en soulignant l'élégance élégiaque de la prose sébaldienne ainsi que le jeu complexe entre fiction, genres, références intertextuelles et matériaux documentaires. L'Holocauste et ses conséquences constituent, selon elle, le thème central de l'œuvre de W.G. Sebald. C'est la question de l'éthique de la poétique qui est ici au centre de l'intérêt puisqu'il s'agit d'étudier la condition de la possibilité d'une éthique du souvenir à l'âge de la post-mémoire<sup>30</sup>. D'autre part, Anne Fuchs refuse de considérer Sebald seulement comme un auteur de l'Holocauste et elle souligne le rôle joué dans son oeuvre par la nature et l'architecture. La monographie de Claudia Öhlschläger (2006) intitulée *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse*.<sup>31</sup> offre une synthèse de l'œuvre, qu'elle place dans la perspective de la postmodernité ; elle y voit une critique du capitalisme et situe Sebald dans la continuité d'Adorno et de Horkheimer. Le thème central de ce livre est celui indiqué par le titre *Beschädigtes Leben* : ce qui se présente en effet comme « abîmé » dans les textes de Sebald est la vie, car ce sont des chemins de deuil individuel et collectif que l'auteur ou plutôt le narrateur essaie de reconstruire. Claudia Öhlschläger signale également la structure en rhizome de la mémoire dans les ouvrages de Sebald et elle relie l'homophilie de *Die Ausgewanderten* au thème de l'exil. Dans sa thèse inédite (2007), Mandana Covindassamy<sup>32</sup> s'attache à étudier l'œuvre de W.G. Sebald en la reliant à l'écriture en déplacement. Tout en notant la facture classique de l'écriture sébaldienne elle s'interroge : le terme de « maniérisme postmoderne » convient-il à l'œuvre de Sebald ? Les contours flous de la littérature postmoderne ne permettent pas, selon elle, de trancher. Toutefois elle fait observer que la mélancolie sébaldienne participe de la philosophie postmoderne qui renonce à toute espérance. Tout en affirmant les deux visions de l'auteur – d'une part l'histoire humaine, présentée comme enchaînement de destructions, d'autre part l'histoire naturelle de la destruction – Mandana Covindassamy note l'absence de toute métaphysique transcendante et souligne également l'approche tangentielle de l'auteur : le narrateur ne cherche jamais à décrire de manière directe et objective. Antje Tennstedt<sup>33</sup> dans

---

<sup>29</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2004.

<sup>30</sup> Nous donnons ici la définition de la post-mémoire que propose Marianne Hirsch : « Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. » Marianne Hirsch, *Family frames*, Cambridge, Harvard university press, 1997, p. 22.

<sup>31</sup> Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i. B., Berlin, Wien, Rombach, 2006.

<sup>32</sup> Mandana Covindassamy, *À l'épreuve du dépaysement, W.G. Sebald (1944-2001), cartographie d'une écriture en déplacement*, Paris, 2007.

<sup>33</sup> Antje Tennstedt, *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald : Am Beispiel von Le Jardin des Plantes*, Freiburg, Rombach Verlag, 2007.

*Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald* (2007) met en parallèle les deux auteurs qui conjuguent détails biographiques et événements macrohistoriques, souvenir individuel et historiographie officielle. Anja K. Johannsen<sup>34</sup> dans *Kisten, Krypten, Labyrinth* (2008) réunit W.G. Sebald, Anne Duden et Herta Müller. Elle attire l'attention sur l'autoréflexion qui les caractérise, ainsi que sur le rôle de la biographie personnelle de chaque auteur et de son espace géographique. Mais en premier lieu elle s'attache à montrer que ces espaces et leur agencement revêtent non seulement la fonction de modèle pour illustrer le monde mais aussi servent à organiser le texte et président à sa signification ; la relation entre images et textes constitue son principal axe de réflexion et de manière générale elle retient chez ces trois auteurs la déconstruction des formes traditionnelles. Dans *Le retour de l'auteur*<sup>35</sup> (2008) Martine Carré s'applique à montrer que W.G. Sebald est un auteur critique qui existe en s'inscrivant dans le monde des histoires individuelles et offre au lecteur une réécriture du dialogue qu'il a entretenu avec la Bibliothèque ; et dans son étude sur *Les Émigrants* elle souligne le message éthique de ces récits consacrés à la vie d'autrui. Muriel Pic<sup>36</sup> dans *L'image papillon suivi de W.G. Sebald, L'Art de voler* (2009) souligne l'héritage de l'École de Francfort et inscrit Sebald dans la lignée de Walter Benjamin ; le montage – de documents issus d'archives ou fournis par l'auteur – caractérise sa prose. Sebald produit une fiction, dit-elle, qui se présente comme enquête cognitive et ses récits s'inscrivent contre un positivisme historique. Face aux destructions de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, Sebald trouve une méthode littéraire qui part du documentaire concret. D'autre part l'écriture sébaldienne se manifeste comme « art de voler » c'est-à-dire comme art d'écrire en articulant le microscopique et le macroscopique ; finalement, l'image est lieu de vérité car c'est à partir de l'image d'archive que la littérature sébaldienne institue le récit comme lieu de mémoire. Ben Hutchinson<sup>37</sup> dans *Die dialektische Imagination* (2009) voit dans l'œuvre de Sebald une critique du progrès qui fait écho à *La dialectique de la raison* de Max Horkheimer et de T.W. Adorno. Il souligne également l'influence de Walter Benjamin, de Giorgio Bassani mais aussi celle de Claude Lévi-Strauss. Et il oppose à la mélancolie de W.G. Sebald la légèreté et le bonheur trouvés dans l'atemporalité. Régine Battiston<sup>38</sup> dans *Lectures de l'identité narrative* (2010) s'intéresse au

---

<sup>34</sup> Anja K. Johannsen, *Kisten, Krypten, Labyrinth, Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur : W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2008.

<sup>35</sup> Martine Carré, *Le retour de l'auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2008.

<sup>36</sup> Muriel Pic, *W.G. Sebald – L'image papillon suivi de W.G. Sebald, L'Art de voler*, Dijon, les presses du réel, 2009.

<sup>37</sup> Ben Hutchinson, *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin, New York, de Gruyter, 2009.

<sup>38</sup> Régine Battiston, *Lectures de l'identité narrative. Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G. Sebald*, Paris, éd. Orizons, 2010.

problème de l'image de soi qu'elle analyse chez quelques écrivains dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle : à travers les œuvres de Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer et W.G. Sebald elle étudie les différentes problématiques liées à l'identité dans un monde qui favorise chez l'individu le sentiment d'aliénation. Au sujet de Sebald elle fait remarquer que le narrateur imprime de ses marques le monologue des récitants. Uwe Schütte<sup>39</sup> dans *W.G. Sebald* (2011) se penche sur la biographie de l'auteur ; puis il étudie chaque œuvre par ordre chronologique de manière à donner au lecteur une vue synthétique et une analyse en rapport avec l'expérience propre de Sebald.

Plusieurs ouvrages collectifs ont été consacrés à Sebald. Nous les citons également dans l'ordre chronologique. Ainsi Franz Loquai a publié en 1995 *Far from Home. W.G. Sebald*<sup>40</sup> qui réunit entretiens et compte-rendus publiés dans la presse ainsi que des contributions universitaires. C'est après la disparition de l'écrivain en 2001 que se succèdent de nombreuses publications traitant de son œuvre : en 2003 la revue *Text+Kritik* réunit des papiers qui soulignent le ton à la fois mélancolique et ironique de Sebald (Rüdiger Görner), le style vieille école de la langue (Hannes Veraguth), le clair obscur des images (Heiner Boehncke). La revue *Akzente* (2003) fait paraître des articles scientifiques qui s'intéressent aussi de près à l'œuvre de Sebald. C'est également en janvier 2003 qu'est organisée une journée d'étude à Londres par Rüdiger Görner, *The Anatomist of Melancholy*<sup>41</sup> : Jo Cattling étudie le *topos* du randonneur dans l'œuvre de Sebald ainsi qu'à la récurrence du *topos* du vertige associé le plus souvent au rêve et aux états de transe et il fait remarquer que la mémoire est souvent évoquée par le paysage. Aux États-Unis, à Davidson, Scott Denham et Mark Mc Culloh organisent un colloque sur le thème *W.G. Sebald : History, Memory, Trauma*<sup>42</sup>. De manière générale ces manifestations se cristallisent autour de deux axes principaux qui sont les blessures infligées par l'histoire et le ton mélancolique de l'écriture. En 2004, *The Germanic Review* consacre son numéro d'été à W.G. Sebald en se concentrant sur les thèmes du voyage, de l'intertextualité et de l'intermédialité. Et en 2005 un autre colloque international est organisé à Paris sous la houlette de Ruth Vogel-Klein qui se charge de la parution des actes sous le titre *W. G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images*<sup>43</sup>. Sigurd Martin et Ingo Wintermeyer ont publié en 2007 un ouvrage collectif intitulé

<sup>39</sup> Uwe Schütte, *W.G. Sebald*, Wien, Köln, Weimar, UTB, 2011.

<sup>40</sup> Franz Loquai (dir.), *Far from Home. W.G. Sebald*, Bamberg, Otto Friedrich Universität, 1995.

<sup>41</sup> Rüdiger Görner (dir.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, München, Iudicium Verlag, 2005.

<sup>42</sup> Scott Denham et Mark Mc Culloh (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006.

<sup>43</sup> Ruth Vogel-Klein (dir.), *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images. Strasbourg. Recherches germaniques hors série n° 2*, 2005.



*Verschiebebahnhöfe der Erinnerung*<sup>44</sup> qui s'articule autour du *topos* du chemin de fer dans l'œuvre de W.G. Sebald.

Au-delà de ces études que nous venons d'évoquer les articles sur Sebald foisonnent et illustrent la notoriété dont jouit actuellement l'auteur. Les grands axes de la recherche font ressortir les traits caractéristiques de l'œuvre : intertextualité et intermédialité, mémoire et histoire, mélancolie. Devant ces nombreux travaux qui mettaient en lumière les grandes lignes thématiques sébaldiennes il nous a semblé utile de nous intéresser plus précisément à un ouvrage en particulier, cela n'ayant pas été fait à ce jour : sorte d'étude microscopique détaillée, de radiographie, notre étude a pour ambition de livrer une analyse approfondie de *Die Ausgewanderten*.

### *Présentation du travail, méthodologie, axes de la réflexion*

Étant donné le choix de nous limiter à l'étude d'un ouvrage, notre travail s'est assigné pour but de décrypter le discours sébaldien, car l'univers de l'auteur est énigmatique et plus complexe qu'il n'y paraît d'abord. Nous avons fait le choix de privilégier l'attention au texte et notre tâche consistera, au moyen d'un va-et-vient permanent avec ce dernier, à scruter les différents signes – signes visuels, phonétiques, linguistiques, stylistiques, sémantiques –, à dénouer la complexité des thèmes, des motifs, des références afin de mettre en lumière les spécificités du discours sébaldien. Nous avons opté pour une méthode systématique afin de pouvoir travailler sur des données exhaustives et de parvenir ainsi à décoder vraiment le message. Les notes encyclopédiques présentes en note dans notre travail procèdent de la même intention, à savoir rechercher ce que dit le texte derrière l'apparence anodine de noms propres ou de noms communs, de dates, de lieux géographiques, de monuments ; d'autre part, ces notes encyclopédiques épousent la démarche sébaldienne – au cours de notre étude nous verrons que Sebald aimait fréquenter l'univers scientifique et encyclopédique. Et le recours à des interviews pour éclairer certains passages en détail nous a permis d'atteindre de manière plus immédiate la pensée de l'auteur et de cerner avec plus de précision et de clarté les ressorts et les mécanismes de sa création. Les longues, exceptionnellement même très longues citations qui jalonnent notre thèse et accompagnent nos commentaires sont reliées à notre méthode de travail qui a pour particularité d'interroger le texte à travers sa matérialité, de

---

<sup>44</sup> Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer (dir.), *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung : zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

dialoguer avec ses multiples résonances et d'être attentive à chaque manifestation et expression. Elles tiennent aussi, bien sûr, aux dimensions mêmes des phrases de l'auteur.

Il nous faut toutefois définir le cadre général du présent projet, qui se présente en trois volets.

Dans un premier temps l'étude microscopique de l'écriture, l'analyse de l'esthétique sébaldienne seront au centre de nos intérêts. La poétique de l'auteur, au service de significés décisifs qui ordonnent l'ensemble et président à la diégèse sera mise en lumière. Il s'agira donc de scruter pas à pas le récit, qui se situe dans un univers signifiant et binaire. L'étude de la langue, du style, de la phrase sébaldienne aura pour visée de définir la poétique mais aussi la relation à l'Histoire de l'écriture, dont une des dimensions caractéristiques est l'incrustation de photographies ; ces dernières seront envisagées dans leur spécificité d'une part et comme participant au discours d'autre part. L'étude des emboîtements narratifs, révélateurs de l'influence bernhardienne, permettra d'accéder à d'autres stratégies, à d'autres particularités, notamment celles du rapport à l'Autre et de l'importance de l'Autre dans la transmission de la mémoire. Et l'apport de M. Bakhtine mais aussi l'étude de Susanne Schedel nous aideront à définir l'intertextualité de l'auteur dans son originalité et sa signifiante. L'intertextualité, marque par excellence de l'auteur, sera envisagée ainsi que les différentes problématiques qui en découlent. Il sera donc question non seulement de mettre en lumière la dimension intertextuelle dans son acception classique, mais aussi d'en circonscrire le territoire et de relever la spécificité de cette notion dans le cadre de l'esthétique de *Die Ausgewanderten*.

Une fois les fondements poétologiques posés il sera important de constater la dimension de « Kulturkritik » de l'ouvrage. La vision du monde que propose Sebald passe par une critique de la société moderne, du rationalisme et de la technicité. C'est ainsi que se fait entendre de manière très précise l'écho de *La Dialectique de la Raison* de Horkheimer et d'Adorno. Mais si l'Histoire se révèle alors naturellement comme suite de destructions aboutissant de manière logique aux événements de la Première et Seconde Guerre mondiale, l'Histoire naturelle de la destruction sous-tend le processus négatif. Là encore les modalités du discours dans *Die Ausgewanderten* seront examinées en détail et nous permettront d'approfondir non seulement la signifiante des quatre récits mais aussi l'art poétique de l'auteur, à travers lequel le lecteur se doit de saisir une constellation d'idées, d'opinions, de certitudes, de représentations de l'Histoire.

Parvenue à ce stade, notre étude relèvera d'une autre démarche puisqu'il s'agira de retrouver l'ouvrage dans une littérature de l'exil familière à Sebald. L'étude montrera que *Die*

*Ausgewanderten* est la mise en poésie de textes d'autres auteurs étudiés et commentés par Sebald, ainsi que l'attestent ses essais. Nous verrons à ce propos que la polyphonie sébaldienne est orientée différemment de celle envisagée par M. Bakhtine, puisque les voix ne se situent pas dans une intention dialogique mais se révèlent comme soutenant, confortant la voix de l'auteur. Nous exposerons le détail de cette approche nouvelle en proposant des lectures croisées qui mettront en lumière cet aspect décisif.

Nous avons effectué une grande partie de nos recherches à la *Staatsbibliothek* de Berlin. Mais c'est aux Archives de Marbach, où se trouve le fonds Sebald depuis 2005, que nous avons pu accéder à des documents originaux : nous nous sommes intéressée aux archives répertoriées sous le nom de *Die Ausgewanderten* ; ce sont 17 dossiers qui renseignent sur la façon dont a été élaboré l'ouvrage : articles de journaux, photocopies de chapitres d'ouvrages encyclopédiques, de textes littéraires comme par exemple *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, correspondance, photographies, mémoires authentiques, objets que l'on retrouve dans le livre tel le carnet de voyage d'Ambros Adelwarth. Ces archives nous ont permis de pénétrer dans l'atelier de l'écrivain et de découvrir, pour une part du moins, les coulisses et les secrets de la création sébaldienne, et ont largement contribué à nous éclairer sur la manière de travailler de W.G. Sebald et plus précisément sur un aspect de sa méthode – qui consiste à collectionner archives, correspondances, dossiers, photographies, pièces et objets divers, à réunir les documents scientifiques, encyclopédiques, littéraires, biographiques, autobiographiques –, ses techniques narratives, ses procédés intertextuels, la relation entre auteur et narrateur. Nous avons eu également accès à la bibliothèque privée de l'auteur et avons pu consulter certains ouvrages lui ayant appartenu et qui sont annotés et soulignés de sa main.

Première partie.  
Poésie de la mélancolie

*Ombre et lumière*

# I. Architecture binaire du discours

## I. 1. La poésie de la mélancolie : présentation

Par poésie de la mélancolie nous entendons l'écriture qui retranscrit la douleur de ceux qui ont été poursuivis par la discrimination, la répression, qui ont souffert de l'antisémitisme, des exactions de la Shoah, de l'exil, qui sont de ce fait enchaînés dans un mécanisme de régression, d'autodestruction et de mort. Ainsi la poésie de la mélancolie traduit l'empathie de W.G. Sebald avec les victimes de l'histoire. Dans le chaos des guerres et des conflits l'auteur construit, derrière le réalisme apparent, un univers signifiant et binaire. Dans son essai *Luftkrieg und Literatur*, W.G. Sebald cite à propos d'Alexander Kluge le texte fameux de Walter Benjamin « L'ange de l'histoire », pour expliquer que le principe de destruction s'est érigé en loi de l'histoire :

Kluges Blick auf seine zerstörte Heimatstadt ist darum, aller intellektuellen Unentwegtheit zum Trotz, auch der entsetzensstarre des Engels der Geschichte, von dem Walter Benjamin gesagt hat, dass er mit seinen aufgerissenen Augen „eine einzige Katastrophe [sieht], die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm<sup>45</sup>.

*Die Ausgewanderten* raconte le destin de quatre émigrés qui ayant perdu leur pays natal tendent vers la mort. Ces récits réfléchissent l'univers concentrationnaire et exterminateur de la Shoah sans jamais pourtant aborder le sujet de manière directe : W.G. Sebald a pris conscience de la faute collective allemande à seize ans lors de la projection d'un documentaire sur Bergen-Belsen et son écriture puise à la source de témoignages, de récits, de documents. Il traduit les événements funestes de l'histoire au moyen d'une poésie de la mélancolie.

---

<sup>45</sup> « C'est pourquoi le regard que Kluge pose sur sa ville natale détruite est aussi, en dépit de toute détermination intellectuelle, celui figé d'effroi, de l'ange de l'histoire dont Walter Benjamin a dit que les yeux écarquillés, il ne voit « qu'une seule et unique catastrophe qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. » *LL*, p. 80 (W.G. Sebald, *De la destruction*, p. 75).

## *La mélancolie – sa signification*

Le titre de l'ouvrage *Die Ringe des Saturn* (1995), *Les Anneaux de Saturne*, est la métaphore de l'univers mélancolique de l'auteur. Les anneaux de la planète, débris de satellites, illustrent, ainsi que l'explique bien Markus R. Weber, la méthode sébaldienne qui consiste à accumuler les matériaux autour de ses thèmes principaux<sup>46</sup>. Et le ver à soie, motif important dans l'œuvre, relève également de cette mélancolie car il réfléchit l'incessante destruction ; ce motif illustre les différentes étapes de la vie et l'éternité de l'âme tout en faisant allusion à l'univers baroque de Thomas Browne.

*Die Ringe des Saturn* disserte en premier lieu sur l'histoire en tant que suite de déclin et de catastrophes<sup>47</sup>, *Luftkrieg und Literatur* traite de l'anéantissement des villes allemandes par les Alliés et pose la question du traumatisme chez les Allemands, *Austerlitz*, au moyen de longs monologues, tout en reconstruisant la biographie du héros éponyme, offre une archéologie de l'histoire européenne. Le thème de la catastrophe historique abordé en détail dans *Die Ringe des Saturn* est envisagé ici par rapport à l'histoire de l'architecture ; par le biais de la place forte belge de Breendonk c'est la vanité et l'absurdité de ces constructions qui est soulignée<sup>48</sup>.

La mélancolie chez W.G. Sebald participe de la vision du monde propre à notre civilisation occidentale, illustrée par la *Melencolia*<sup>49</sup> de Dürer : elle ne représente pas seulement les stigmates de l'histoire récente, une mémoire traumatisée par un passé inouï, elle est aussi la traduction de toute notre histoire qui n'est selon l'auteur qu'une succession de destructions.

---

<sup>41</sup> « In *Die Ringe des Saturn* (1995) unternimmt der Erzähler eine Wanderung durch Suffolk. Bereits der Titel des Buchs ist Metapher: Der Saturn ist in der Astrologie der Planet, der das melancholische Temperament regiert. Seine Ringe, Trümmer zerstörter Trabanten, stehen als Bild für Sebalds Methode : Er akkumuliert Material, das um seine Hauptthemen kreist; gleichzeitig symbolisieren die Ringe die vielfachen existentiellen Bestimmungen und Umgrenzungen des Menschen. » Markus R. Weber, W.G. Sebald. In : *KLG. Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, p. 6.

<sup>47</sup> Les sujets abordés sont, entre autres choses, le colonialisme, l'esclavagisme, la guerre des Balkans.

<sup>48</sup> « In *Austerlitz* arbeitet Sebald erneut mit Motiven, Bildern und Analogien, die bereits in der Eingangsepisode – der (erzählte) ich besucht ein Nocturama im Zoo – anklingen. Die Themenbereiche des Buchs werden aspekt- und bezugreich entfaltet. So fasziniert Austerlitz am Thema Eisenbahn über die biographische und historische Bedeutung hinaus der Gedanke des „Netzwerks“. Das vor allem in „Die Ringe des Saturn“ ausführlich behandelte Thema Untergangs- und Katastrophengeschichte wird um das Themenfeld Architekturgeschichte und –psychologische erweitert: Entwicklungen der Architektur sind Zeugnisse des Kriegs, den der Fortschritt gegen die Menschen führt. Exkurse führen unter anderem in die Militärgeschichte anhand der belgischen Festung Breendonk. Hingewiesen wird auf die Vergeblichkeit der sich immer absurder weiterentwickelten Festungsbauten, ihre „paranoide Elaboration“. » Markus R. Weber, W.G. Sebald. In : *KLG. Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, p. 10.

<sup>49</sup> Au centre de la *Melencolia* de Dürer, le génie ailé représente la résurrection humaniste du couple aristotélicien génie/mélancolie, lequel disparut avec le déclin du monde grec et réapparut au Moyen-Âge au travers d'une constellation astrologie, médecine, cosmologie et de la redécouverte de textes grecs. La *Melencolia* de Dürer relie la tradition antique à l'humanisme de la Renaissance qui assiste à l'éclosion du rationalisme.

Mais si la mélancolie chez W.G. Sebald a pour origine notre tradition historique, que l'auteur comprend comme une succession de faits apocalyptiques, elle n'en découle pas moins d'une histoire naturelle de la destruction ; Sebald considère en effet que l'histoire des destructions procède d'une loi naturelle de la destruction. Dans *Die Ringe des Saturn* le narrateur, en parcourant le Suffolk, se heurte aux empreintes du passé, comme dans ces lignes où il raconte qu'après une longue marche il constate le retour à l'élémentaire d'un port qui jadis était l'un des plus importants d'Europe<sup>50</sup>. Il y a chez Sebald une perspective de longue durée ; certes l'auteur s'attache à décrire l'époque colonialiste et impérialiste mais c'est un temps qu'il place sur un « arc de longue durée historique » pour expliquer en partant des origines l'évolution du capitalisme, comme le souligne Mary Cosgrove à propos des *Anneaux de Saturne* : *Thus, we could say that Sebald's saturnine reflections dissect events of the last two centuries, while, at the same time, establishing an arc of historical longue durée that reaches back to the beginnings of what has by now evolved into a global capitalist system*<sup>51</sup>.

### *Écriture de la mélancolie*

L'ouvrage *Die Ausgewanderten* traite du destin de personnages qui ont, comme l'auteur, quitté leur pays natal, laissant derrière eux leur culture, leur langue, leurs attaches. Et ce thème de l'errance qui engendre la mélancolie<sup>52</sup>, W.G. Sebald le traduit au moyen d'une écriture « en mouvement »<sup>53</sup> : non seulement au niveau de l'ancrage spatial – le récit est

<sup>50</sup> « Stunden, kam es mir vor, war ich gegangen, ehe sich in blassen Farben allmählich ein paar Schiefer- und Ziegeldächer und eine bewaldete Hügelkuppe abzuzeichnen begannen. Das heutige Dunwich ist der letzte Überrest einer im Mittelalter zu den bedeutendsten Hafenplätzen Europas zählenden Stadt. Mehr als fünfzig Kirchen, Klöster und Spitäler hat es hier einmal gegeben, Werften und Befestigungsanlagen, eine Fischerei- und Handelsflotte mit achtzig Fahrzeugen und Dutzende von Windmühlen. All das ist untergegangen und liegt, über zwei, drei Quadratmeilen verstreut, unter Schwemmsand und Schotter draussen auf dem Boden des Meers. Die Pfarrkirchen zu den Heilige James, Leonard, Martin, Bartholomew, Michael, Patrick, Mary, John, Peter, Nicholas und Felix sind, eine um die andere, über die stets weiter zurückweichende Klippe hinuntergestürzt und nach und nach in der Tiefe versunken mitsamt dem Erdreich und dem Gestein, auf dem die Stadt einst erbaut worden war. » *RS*, p. 187-188.

<sup>51</sup> « Ainsi, nous pouvons dire que les réflexions de Sebald sur Saturne sont une analyse minutieuse des événements des deux derniers siècles, tandis qu'il construit, en même temps, un arc de *longue durée* historique remontant au commencement de ce qui évolue pour devenir un système capitaliste global. » Mary Cosgrove, *Sebald for our Time: The Politics of melancholy and the Critique of Capitalism in his Work*. In : Anne Fuchs and J.J. Long, *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007 (traduction personnelle).

<sup>52</sup> L'exposition de 2005 au Grand Palais « Mélancolie et folie en Occident » puis en 2005-2006 à la *Nationalgalerie* de Berlin, a expliqué et tenté de démontrer comment depuis vingt-cinq siècles la mélancolie nourrit notre civilisation et notre culture : Aristote fut l'un des premiers à louer la « mélancolie » en écrivant que de celle-ci découlait le génie. Au Moyen Age la mélancolie est diabolisée mais elle retrouve ses lettres de noblesse à la Renaissance, époque nourrie des apports de l'Antiquité. La « mélancolie » de Dürer en est l'illustration et les peintres Bruegel, Rembrandt, Caravage, Van Gogh, Picasso poursuivent ce chemin tracé tandis qu'en littérature le romantisme le porte à son paroxysme. Et notre époque, après la fracture historique causée par les deux guerres mondiales, le totalitarisme et le fascisme, assiste à l'affirmation d'une culture de la tristesse et du désespoir.

<sup>53</sup> Parmi le matériau littéraire de *Die Ausgewanderten* (Archives de Marbach-sur-le-Neckar) figurent dans la « Mappe 6 » deux feuilles écrites de la main de l'auteur exposant le sujet de l'ouvrage : « In diesem Buch werden die Lebens- und Todesgeschichten von vier Auswanderern erzählt. [...] Die Wege der mit dem

rattaché à plusieurs lieux géographiques – mais également au niveau de la construction du récit ; un souvenir en appelle un autre, tissant ainsi ce que l’auteur appelait lui-même le « Fleckerlteppich » (patchwork)<sup>54</sup>.

La tragédie de l’histoire dans l’univers sebaldien est signalée à travers un univers sous-jacent signifiant et binaire. Tantôt ce sont l’ombre et la lumière qui définissent et structurent l’écriture de W.G. Sebald, tantôt ce sont l’Histoire et la nature, l’émigration et le pays natal, la récession et l’essor économique, mais l’opposition demeure ; un fragment du récit du peintre Max Aurach dans *Die Ausgewanderten* où l’ombre et la lumière s’épousent dans la poussière, première et ultime expression de la matière, illustre ce principe : *Der Staub, sagte er, sei ihm viel näher als das Licht, die Luft und das Wasser. Nichts sei ihm so unerträglich wie ein Haus, in dem abgestaubt wird, und nirgends befinde er sich wohler als dort, wo die Dinge ungestört und gedämpft daliegen dürfen unter dem grausamsten Sinter, der entsteht, wenn die Materie, Hauch um Hauch, sich auflöst in nichts.*<sup>55</sup> L’ombre et la lumière pour W.G. Sebald, c’est aussi la manière qu’ont les êtres et les choses de se manifester comme dans le souvenir<sup>56</sup> ou dans une photographie :

Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Druck, den man zu lang im Entwicklungsbad liegen lässt<sup>57</sup>.

---

Lebensweg des Erzählers eng verbundenen Figuren führen aus der süddeutschen Provinz hinaus in die Schweiz, nach Frankreich und England und bis in die fernen Wunderstädte New York und Jerusalem. Da auch der Erzähler im Ausland auf Wanderschaft ist, ergibt sich eine doppelte Verfremdung. Ein Ausgewandelter blickt mit den Augen eines anderen auf die Heimat zurück. Verluste und Einbussen beginnen je länger, desto schwerer zu wiegen. In allem Rumort der Phantomschmerz der Erinnerung, und wer sich davongekommen wähnte, wird eingeholt von der Vergangenheit. »

<sup>54</sup> Cf. « Ein Fleckerlteppich », Interview von Ruth Vogel-Klein mit Gertrud Th. Aebischer-Sebald. In : recherches germaniques, hors série n°2, 2005.

<sup>55</sup> La poussière, dit-il, lui était beaucoup plus familière que la lumière, que l’air, que l’eau. Rien ne lui paraissait plus insupportable qu’une maison où l’on fait la poussière, et nulle part il ne se trouvait plus à l’aise que là où les choses ont le droit de rester où elles sont, sans qu’on les dérange, adoucies par la scorie noire et veloutée qui se dépose quand la matière, par touches imperceptibles, se décompose pour retourner au néant. *DA*. p.238 (*Les émigrants*, p. 211).

<sup>56</sup> Car le souvenir ce sont des taches de lumières sortant de l’ombre, explique le narrateur de *La recherche du temps perdu* : « C’est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n’en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d’indistincts ténèbres, [...] ». Ou encore dans ce passage : « Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C’est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l’esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n’est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans la lumière. » Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard NRF, 1999, p. 48.

<sup>57</sup> « Ce qui m’a constamment fasciné dans le travail photographique, c’est l’instant où l’on voit apparaître sur le papier exposé, sorites du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit, et, dès qu’on veut les retenir, s’assombrissent soudain et nous échappent, à l’instar d’une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement. » *Aust.*, p. 117 (*Austerlitz*, p. 95).



Dans *Die Ausgewanderten*, tandis que la poésie de la mélancolie se manifeste dans la première histoire *Dr Henry Selwyn* au moyen de tableaux d'ombre et de lumière, dans les suivantes cette opposition se déploie de manière plus conceptuelle : dans *Paul Bereyter* la vision dichotomique du monde de l'auteur se cristallise autour de deux pôles : d'une part l'antisémitisme et la Shoah, l'enseignement borné, les chemins de fer, d'autre part les paysages alpins et l'esprit universel de l'instituteur. Dans *Ambros Adelwarth* c'est d'un côté l'ère industrielle et ses découvertes scientifiques, technologiques et techniques et d'un autre côté le monde des Juifs exilés. Enfin l'histoire *Max Aurach* affiche deux principes antagonistes : le déclin, le délabrement de notre société capitaliste et la magnificence de la nature.

Ainsi que l'explique le peintre Jan Peter Tripp<sup>58</sup>, l'écriture de la mélancolie procède comme la manière noire, technique de gravure sur cuivre qui consiste à partir de l'ombre la plus profonde pour faire apparaître la plus vive des lumières :

Vom tiefsten Schatten, der total schwarzen Kupferplatte, trägt der Künstler bis zum hellsten Glanzlicht Schicht um Schicht der aufgerauhten Platte ab. Er schneidet sozusagen mit scharfem Skalpell die Bergspitzen und Höhenzüge ab, bis er letztendlich auf dem Niveau des Meeresspiegels anlangt, was dann möglicherweise der Glanz im Auge des Dargestellten ist oder das Licht auf dem gekrümmten Barthaar. Eine Arbeitsweise, so recht geeignet für die „Meister der Sonnenfinsternis“, für die Künstler des Sinistren.<sup>59</sup>

Cette manière noire qui structure le texte et impose ainsi une signification fondamentale à chaque histoire constituera le fil conducteur de cette première partie.

Nous proposons des digests – condensés qui tout en retraçant le fil du récit réunissent les polarités les plus évidentes – des quatre récits en soulignant les termes concernés<sup>60</sup> afin de montrer la façon dont W.G. Sebald a construit ces quatre histoires sur l'opposition de l'ombre et de la lumière mais aussi, nous le verrons, sur d'autres oppositions – l'opposition de l'ombre et de la lumière jouant un rôle symbolique et conducteur ; au début du résumé de chaque histoire ou des différentes parties présentées nous désignons les catégories figurant dans le texte qui instruisent sur la réflexion et la vision du monde sébaldienne. Finalement, de manière générale, c'est l'ensemble du tissu narratif qui est bâti sur cette bipolarité, nos soulignements ne concernant que les oppositions les plus manifestes. C'est la raison pour

---

<sup>58</sup> Né en 1945, il fut l'ami de W.G. Sebald qui lui a dédié un hommage dans son livre *Logis in einem Landhaus*.

<sup>59</sup> Partant de l'ombre la plus profonde, la plaque de cuivre totalement noire, l'artiste gratte couche après couche la surface criblée au berceau jusqu'à faire apparaître la plus vive des lumières. Il découpe pour ainsi dire avec un scalpel très aiguisé les pics des montagnes et des lignes de crête jusqu'à parvenir en définitive au niveau de la mer, qui est alors, éventuellement, le reflet dans l'œil du personnage représenté ou la lumière sur les poils d'une barbe bouclée. Un mode de travail qui convient aux « maîtres des éclipses de soleil, aux artistes du sinistre. » (Jan Peter Tripp, *Im Schattenreich* in: recherches germaniques, p. 7) (traduction personnelle)

<sup>60</sup> Il s'agit tantôt de termes qui sont repris littéralement, tantôt de mots qui abrègent l'idée générale.

laquelle nous avons renoncé à les présenter sous forme de tableau puisque ce dernier nous aurait obligée à une classification beaucoup trop sélective. En revanche les résumés mettent en évidence toute la complexité et l'omniprésence de ce dualisme fondamental pour la compréhension de la vision du monde de l'auteur.

## I. 2. La poésie de la mélancolie dans les quatre histoires

### I. 2. 1. *Dr Henry Selwyn*

Cette histoire présente cinq parties :

**1<sup>e</sup> partie** : présentation du personnage et emménagement du narrateur et de son épouse à Prior's Gate (p. 7 - p. 23)

**2<sup>e</sup> partie** : invitation (description du cadre, le guide Naegeli et les excursions que le narrateur et son ami firent ensemble : Zingenstock, Scheuchzerhorn, Rosenhorn, Lauteraarhorn, Schreckhorn, Ewigschneehorn (p. 23 – p. 27)

**3<sup>e</sup> partie** : séance de projection de photographies du dernier voyage en Crète, allusion à l'écrivain Vladimir Nabokov (p. 27 – p. 32)

**4<sup>e</sup> partie** : départ de Prior's Gate ; le Dr Selwyn aborde le thème de la nostalgie et de l'émigration ; il ne se souvient plus des années de la Seconde Guerre mondiale et des décennies qui suivirent (p. 32 – 35)

**5<sup>e</sup> partie** : suicide du Dr Selwyn ; le narrateur apprend que le glacier de l'Aar a rejeté la dépouille du guide Johannes Naegeli (p. 35 - 37)

Il s'agit d'un récit articulé en cinq parties dans lequel le narrateur homodiégétique – accompagné de son épouse – introduit le lecteur : personnage en filigrane, il nous conduit jusqu'au Dr Henry Selwyn. Ce récit – une trentaine de pages – commence sous le signe de *thanatos* avec l'image triste d'un cimetière et se termine sur le même thème mais transposé dans le registre des neiges éternelles, lesquelles retiennent prisonniers les morts avant de les rendre : – *So also kehren sie wieder, die Toten. Manchmal nach mehr als sieben Jahrzehnten kommen sie heraus aus dem Eis und liegen am Rand der Moräne, ein Häufchen geschliffener*

*Knochen und ein Paar genagelter Schuhe*<sup>61</sup>. Le jeu de l'ombre et de la lumière s'organise dans cette histoire à travers des images.

## Première partie

L'entrée en scène du héros éponyme est savamment orchestrée: avec le narrateur et son épouse en quête d'une maison le lecteur va à la rencontre du Dr Selwyn, allongé à l'**ombre** d'un cèdre. Tandis qu'ils conversent trois **chevaux blancs** s'approchent d'eux : Herschel, Humphrey et Hippolytus. Les trois personnages poursuivent ensuite leur chemin le long duquel la **lumière** filtrée par les feuilles sèches se cristallise dans les corolles des colchiques. Le chemin aboutit à un terrain de tennis bordé d'un mur badigeonné de **blanc**. Avant de prendre congé le Dr Selwyn offre à Clara des pommes dignes des plus beaux contes de fées.

## Deuxième partie

S'il s'agit au cours du premier paragraphe d'une description, celle-ci s'effectue en marchant. Le narrateur décrit le lieu où Clara et lui ont emménagé. En effet deux jours après la rencontre avec le Dr Selwyn ils prennent possession des lieux. Ce sont avant tout la vue sur le jardin, le parc, **les bancs nuageux du ciel** qui les ont séduits ; ils peignent la salle de bains en **blanc** et l'appartement, qui n'est accessible que grâce à un escalier, est lui aussi peint en **blanc**. La cuisine **sombre** est le domaine d'Aileen, le quatrième personnage, qui porte un tablier **gris**. Et derrière les murs d'une **sombre** cage d'escalier évoluaient jadis les **ombres** des domestiques. Le Dr Selwyn se tient la plupart du temps dans son ermitage et un matin, un foulard **blanc** autour du coup, il est sur le point de tirer en l'air.

## Troisième partie

Dans ce troisième paragraphe le Dr Selwyn, qui passe la plupart de son temps dans son ermitage, reçoit un ami et à cette occasion il prie le narrateur de se joindre à eux. Un **feu brûle dans la cheminée** que des **miroirs** réfléchissent. Dans la salle à manger **deux candélabres en argent** sont posés sur la table en chêne. Il fait presque **nuit** : mais à l'horizon le **soleil** se couche et, dit le narrateur, des **formations nuageuses aussi blanches que la neige** lui rappellent les **massifs alpins**. Aileen **allume les bougies**. À la fin du repas le Dr Selwyn raconte son séjour en Suisse durant lequel il succomba à la passion de l'alpinisme ; c'est au cours de ces randonnées alpêtres qu'il fit la connaissance du guide Johannes Naegli dont la personnalité l'enthousiasma. Mais ce dernier disparut peu après la mobilisation en tombant vraisemblablement dans une crevasse du **glacier de l'Aare**. C'est cet événement qui causera au Dr Selwyn une grave dépression le faisant vivre comme enfoui sous **la neige et la glace**. Ensuite le Dr Selwyn veut montrer à ses hôtes les photos de son voyage en Crète. Dans le salon **les bûches rougeoient** au milieu de l'**obscurité**, l'écran est placé devant le **miroir** et la **poussière** de la pièce se met à **luire dans le cône lumineux** du projecteur. **Les rayons du soleil** inondent les prises de vue. Cela se déroule dans un calme contemplatif mais **le verre** de la caméra éclate, renvoyant sur l'écran **un trait sombre**. La projection se termine sur une **symphonie de lumière**.

## Quatrième partie

Le mal du pays – *Heimweh* – a cristallisé l'antithèse de l'ombre et de la lumière et ce n'est plus l'alternance des images qui dessine le canevas, mais ce sont plutôt des concepts dérivés telles que la nostalgie de l'exilé, l'émigration, la guerre et la nature.

Le narrateur et son épouse, Clara, ont quitté Prior's Gate. Toutefois, le Dr Selwyn leur rend régulièrement visite ; un jour, celui-ci confie à son interlocuteur que ces dernières années **le mal du pays** l'envahit de plus en plus : il raconte qu'à l'âge de sept ans il a dû **émigrer et quitter la Lituanie avec sa famille**. Des années durant, ces images ont disparu de sa mémoire avant de réapparaître récemment. C'est ainsi qu'il revoit **les chevaux et la carriole, la salle d'attente de la gare, le bateau dans le port, la haute mer, le gris du lointain, la peur et l'espoir**. Arrivé à Londres, il apprend l'anglais et obtient une bourse à force de laisser **brûler la lumière** dans la cuisine jusque tard dans la nuit tandis que ses parents et ses sœurs dorment. Il apprend, lit, transforme son nom de Hersch Seweryn en Henry Selwyn. Après ses études de médecine, il passe

---

<sup>61</sup> « - Voilà donc comment ils reviennent, les morts. Parfois, après plus de sept décennies, ils sortent de la glace et gisent au bord de la moraine, un petit tas d'os polis, une paire de chaussures cloutées. » DA, p. 36-37 (*Les émigrants*, p. 38-39).

une année en Suisse, **la guerre éclate**, il part en Inde pour un an, se marie mais **ne dévoile pas son origine** à son épouse ; la fortune de cette dernière leur permet de mener un grand train de vie. Toutefois au sujet des années de **la Seconde Guerre mondiale** il se tait. En 1960, lorsqu'il doit abandonner son cabinet, **il rompt les contacts avec le monde réel** pour se tourner vers les plantes et les animaux.

## **Cinquième partie**

L'histoire se termine sur le bouquet de roses blanches offert à Clara par le Dr Selwyn et sur le rejet du corps de Johannes Naegeli par les glaces alpines.

À la suite de ce récit le Dr Selwyn offre **un bouquet de roses blanches** à Clara avant de mettre fin à ses jours. Et tandis que le narrateur effectue un voyage en Suisse et aperçoit **une chaîne montagneuse** le souvenir du Dr Selwyn lui revient en mémoire ; un journal de Lausanne qu'il feuillette alors relate que le corps du guide Johannes Naegeli a été rendu par **les glaces alpines** 72 ans après sa mort.

Tout au long de ce récit le narrateur joue des contrastes et des dissonances entre deux pôles pour transcrire le mal du pays, l'exil. Le thème de l'émigration est présenté tel un oxymore renfermant le souvenir à la fois chaleureux et douloureux du pays, la mémoire d'une triste et mélancolique histoire. Le noir et le blanc, le sombre et le clair, la nuit et le feu, le cimetière et les neiges éternelles des massifs montagneux deviennent éléments signifiants et structurent l'univers sébaldien.

### *I. 2. 2. Paul Bereyter*

Dans ce récit, c'est l'opposition entre l'idéologie nazie et l'esprit universel de Paul Bereyter qui constitue le fondement de la signification binaire.

L'histoire commence par l'annonce du suicide de Paul Bereyter à l'âge de 74 ans et se referme en revenant sur cet événement. C'est dans ce matériau thématique que le narrateur cisèle les contours de son dessin narratif. L'histoire s'ordonne en trois parties :

**1<sup>e</sup> partie** : les souvenirs d'enfance du narrateur (p. 41 - p. 63)

**2<sup>e</sup> partie** : le récit de Lucy Landau (p. 63 - p. 68)

**3<sup>e</sup> partie** : l'album de photos et autres documents (p. 68 - p. 92)

### **Première partie : souvenirs d'enfance du narrateur**

D'un côté le crépuscule, nimbé de gris sombre, de l'autre les étoiles et les rubans d'acier brillants, d'un côté le Troisième Reich et son enseignement obtus, de l'autre l'éducation humaniste que l'instituteur prodigue à ses élèves.

La notice nécrologique annonçant la mort de l'instituteur précise que **le Troisième Reich a empêché Paul Breyer d'exercer sa profession**. C'est la raison pour laquelle le narrateur va à la recherche de ses traces. Ses investigations le conduisent à S., lieu natal de Paul Breyer où il a également passé une grande partie de sa vie. Le narrateur se rappelle cet instituteur que ses camarades de classe et lui considéraient comme un grand frère modèle ; il se souvient de **Paul Breyer au balcon, regardant les étoiles**. L'anaphore « ich sehe ihn » ouvre une fenêtre sur des images passées : il le voit en train de faire du patin à glace, il le voit aussi **allongé en travers de la voie ferrée** – au milieu des **rubans d'acier brillant**, non loin de la forêt de sapins – le tout s'éteignant dans le **crépuscule, nimbé de gris sombre et de blanc neige**. Le narrateur se rappelle le jour de son arrivée à S. alors qu'il n'était encore qu'un enfant, il se souvient du moment où il va dans la classe de Paul Breyer portant un tricot sur lequel figure le motif d'un **cerf**. L'instituteur a justement besoin de reproduire ce dessin – le cerf<sup>62</sup>. C'est avec un de ses camarades de classe, Fritz, qu'il s'entretient longuement au sujet du maître d'école : certes l'on pouvait voir tous les élèves du haut de l'estrade au-dessus de laquelle était accroché un **crucifix**, mais Paul ne se tenait pas devant le tableau ou devant l'immense **planisphère**. Ce qu'il aimait par-dessus tout, c'était être près de **la fenêtre devant laquelle certaines branches du vieux pommier s'élançaient dans le ciel limité par la ligne dentelée et neigeuse des Alpes**. Il enseignait tourné à moitié vers la classe, à moitié vers le dehors, les verres de ses lunettes **scintillant dans le soleil**, prononçant de belles phrases sans aucune trace de dialecte. L'enseignement que Paul distille obéit au cadre classique mais en revanche **il ne peut dissimuler son aversion à l'égard de l'enseignement religieux** : il efface au tableau un autel de l'Avent dessiné à la craie violette, un ostensor et remplit le bénitier avec l'arrosoir à géraniums. Son intérêt pour **les sciences naturelles** l'amène à faire cuire le cadavre d'un renard afin de pouvoir offrir à ses élèves le squelette de l'animal. **L'instituteur fait découvrir à ses élèves la centrale électrique, les fourneaux de fusion, la forge, la fabrique de vannerie et les emmène un jour visiter la fabrique de carabines Corradi**. Le passage sur le *Wandervogel* et la musique constitue le point fort du récit. L'émotion du narrateur est à son comble en décrivant cet **homme d'origine juive qui incarne l'âme allemande** : durant les randonnées il aime moduler en sifflant des passages parmi les plus beaux de Bellini ou de Brahms et lors des haltes il prend sa clarinette pour jouer des morceaux du répertoire classique. En classe, lui et ses élèves entonnent des chants avec une préférence pour les chants mélancoliques comme par exemple le Lied de Mahler – *Zu Straßburg auf der Schanz* –. L'opposition de l'humanisme et de l'obscurantisme s'interrompt puisque les caractéristiques allemandes que représente Paul à travers le *Wandervogel* (ce mouvement qui a débuté en 1901 fut intégré en 1933 à la Hitlerjugend) et la musique sont réunies et abolissent tout antagonisme.

## Deuxième partie : récit de Lucy Landau

Nous avons affaire à un récit inclus dans le récit premier. Cet emboîtement crée un jeu spéculaire entre le narrateur du récit premier et le narrateur du récit second, Lucy Landau : fusion parfois ou confusion, il y a brouillage des identités. Si l'opposition structurante est annoncée par le papier blanc et la veste noire, elle se poursuit avec d'une part les merveilleuses excursions, les salines édifiées par Nicolas Ledoux et d'autre part le concept bourgeois d'utopie et d'ordre, l'anéantissement et la destruction de la nature.

Lucy Landau raconte qu'elle et son père, alors qu'elle était âgée de sept ans, avaient quitté Francfort, sa ville natale. La villa que celui-ci avait acquise à l'été 1933 avait consumé sa fortune et Lucy Landau avait vécu dans une maison sans meubles durant toute son enfance. Pour son huitième anniversaire elle se souvient qu'elle était en compagnie de son camarade de classe Ernest, que son père avait installé sur la terrasse une table recouverte d'une nappe de **papier blanc**, et qu'habillé d'une **veste noire**, il avait joué le rôle d'un serveur avec beaucoup de distinction. Elle était également persuadée que **les feux qui s'allumaient** les uns après les autres autour du lac étaient en l'honneur de son anniversaire. Après un grand silence Lucy Landau ajoute alors que c'est à l'été 1971 à Salins les Bains dans le Jura français qu'elle avait fait la connaissance de Paul tandis qu'elle lisait l'autobiographie de Vladimir Nabokov assise sur la promenade des Cordeliers ; Paul l'avait abordée et l'avait entretenue tout l'après-midi de façon très courtoise et en français. Il lui avait aussitôt expliqué qu'il était venu à Salins-les-Bains car son état, ces dernières années, s'aggravait à un point tel qu'il ne voyait en ses élèves que des créatures méprisables et odieuses et que le simple fait de les voir déclenchait en lui une violence extrême. C'est sur un ton ironique qu'il lui avait parlé de ses **tentatives de suicide**. Lucy Landau poursuit en racontant que Paul et elle avaient entrepris de **merveilleuses excursions comme la visite à Arc-et-Senans des salines édifiées au XVIII<sup>e</sup> siècle par l'architecte Claude-Nicolas Ledoux comme modèle idéal de manufacture, de ville et de société** ; Paul en avait profité pour tracer **des liens entre le concept bourgeois d'utopie et d'ordre et celui d'anéantissement et de destruction de la nature**. Alors qu'elle parle, elle s'étonne de la présence de ces images dont les plus vivaces étaient celles de leur excursion au sommet du Montrond où elle avait ressenti pour la première fois de sa vie le caractère contradictoire des désirs et des souhaits qui habitent l'homme en contemplant d'un côté le paysage du Léman semblable à une miniature et de l'autre l'immensité du paysage alpin.

<sup>62</sup> Le cerf, nous aurons l'occasion de le voir ultérieurement, représente la nature dans sa diversité végétale et animale.

### Troisième partie : l'album de photos

L'idéologie du Troisième Reich impose son exécution – formation obtuse, prescriptions légales, déportation, violence et exactions exercées contre les Juifs – et l'instituteur, dont l'idéalisme et l'universalisme sont une allusion à Wittgenstein<sup>63</sup>, mettra fin à ses jours. La récurrence du motif du chemin de fer crée une omniprésence symbolisant l'industrie de la mort.

Pour répondre à une question du narrateur, Mme Landau, après avoir relaté que Paul entre l'automne 1935 et ce début de l'année 1939 fut précepteur à Besançon puis à Dôle, tend au narrateur un album de photos annoté de la propre main de Paul représentant un document sur l'intégralité de sa vie. Les photos de son enfance, des années passées dans un internat de campagne puis de celles à l'École Normale témoignent d'une période heureuse. Paul s'était soumis à une **formation catholique étroite et obtuse** dans le seul but de devenir instituteur et **son idéalisme** lui avait permis de traverser cette époque passée à Lauingen. L'été 1935 durant lequel la Viennoise Helen Hollaender séjourna plusieurs semaines à S. fut pour le futur instituteur une des plus belles époques de sa vie. Mais après le départ de Helen, à peine entré-t-il en fonction qu'il apprit que, **selon les prescriptions légales, il ne pouvait continuer à exercer sa fonction d'instituteur**. Il partit pour Besançon fin octobre comme précepteur et **Helen Hollaender fut déportée avec sa mère à Theresienstadt**. Le père de Paul était originaire de Gunzenhausen où le grand-père Amschel Bereyter tenait une épicerie et avait épousé une servante de confession chrétienne et de trente ans plus jeune que lui ; de cette union naquit en 1900 le père de Paul, Theo Bereyter, qui ouvrit un grand bazar ; Paul circulait sur son tricycle à travers cette multitude d'objets dont il avait gardé de merveilleux souvenirs. Ce commerce avait permis à la famille Bereyter de mener une existence bourgeoise et d'acquérir une automobile Dürkopp dans les années vingt. Theo Bereyter mourut en 1936, un dimanche de Pâques, d'une crise cardiaque mais en réalité **sa mort était due aux violences exercées contre les juifs dans son pays natal**, lesquelles avaient débutées deux ans auparavant. Il fut inhumé au cimetière de S. dans un lieu réservé aux suicidés et aux gens sans religion. **Ne pouvant être aryannisée, l'entreprise fut vendue pour une bouchée de pain, et la veuve de Theo ne survécut pas à ces épreuves**. Atteint d'une sorte de **paralysie psychologique**, Paul suivait tous ces événements sans pouvoir vraiment intervenir et ce n'est que durant les dix dernières années de sa vie que la reconstruction de ces faits lui sembla d'une importance vitale. Ainsi il passa des journées entières aux archives en prenant des notes et **ce ne furent pas seulement les violences et les exactions qui l'effrayèrent mais aussi le fait que les enfants de Gunzenhausen avaient pu s'approvisionner gratuitement en pillant le magasin de son grand-père**.

Le narrateur intervient et s'étonne qu'au début de l'année 39 Paul soit retourné dans la **capitale allemande** où il reçut un **ordre de recrutement concernant également les Juifs « aux trois quarts » ariens**. Durant six ans il servit dans l'Artillerie soit en Allemagne, soit dans les pays occupés comme la Pologne, la Belgique, la France, dans les Balkans, en Russie et en Méditerranée.

Mme Landau poursuit le récit : **le retour en Allemagne** de même que **la reprise de son métier d'instituteur** représentaient une aberration bien qu'il fût un **pédagogue dans l'âme**. La raison profonde de tout cela était qu'il **se sentait allemand, attaché à ses Préalpes natales et à S. bien que nourrissant une haine sans égale à l'égard de ses habitants**.

C'est au cours d'une autre conversation que Mme Landau confie que Paul à son retour de Salins vécut à Bonlieu où il décida de **s'occuper du jardin**. Cependant, malgré les recommandations du médecin qui l'avait opéré de la cataracte, **Paul passait ses nuits à laisser la lumière brûler et lisait des auteurs à tendance suicidaire** ainsi qu'en attestent ses recueils d'extraits – recouverts de **toile cirée noire**. Ces écrivains l'avaient amené à la profonde conviction **qu'il était avant tout un émigré**.

Et durant une des lectures de **l'œuvre entière de Pestalozzi** Paul annonça à Lucy Landau qu'il ne voulait pas garder son logement à S. Ce dernier, où ils se rendirent après Noël, était froid et poussiéreux, semblait n'être plus qu'un réceptacle du passé. Au troisième et dernier jour de leur court séjour, **le foehn se leva et les forêts de sapins apparurent comme habillées de noir, les vitres des fenêtres lançaient des reflets de plomb et le ciel était d'encre**. Paul s'en alla et lorsqu'au jour tombant Lucy Landau se réveilla elle sut qu'elle ne reverrait jamais Paul. Seule, la manière dont Paul mit fin à ses jours l'étonna bien qu'elle comprît vite que ceci aussi participait d'une logique puisque **le chemin de fer avait toujours eu pour lui une signification essentielle**.

---

<sup>63</sup> À propos de Paul Bereyter, voici ce que dit Sebald à Eleanor Wachtel : « An idealist coming out of the Wandervogel movement, as it were, a little bit like the young Wittgenstein when he went to upper Austria to teach the peasant children there, full of idealism, educational zeal, and so on. ». « Ghost hunter by Eleanor Wachtel ». In : *The emergence of memory*, p. 46.

### I. 2. 3. *Ambros Adelwarth*

Cette histoire compte huit parties, constituées par les différents récits :

**1<sup>e</sup> partie** : le récit de l'oncle Kasimir (p. 96 – p. 106)

**2<sup>e</sup> partie** : le récit de tante Fini (en feuilletant l'album : p. 106 – p. 117)

**3<sup>e</sup> partie** : le récit de l'oncle Kasimir (p. 117 – p. 130)

**4<sup>e</sup> partie** : reprise du récit par tante Fini (p. 130 – p. 152)

**5<sup>e</sup> partie** : reprise du récit par le narrateur (p. 152 – p. 161)

**6<sup>e</sup> partie** : récit du Dr. Abramsky (p. 161 – p. 171)

**7<sup>e</sup> partie** : reprise du récit par le narrateur (p. 171 – p. 179)

**7<sup>e</sup> partie (bis)** : rêve du narrateur (p. 179 – p. 186)

**8<sup>e</sup> partie** : l'agenda de voyage d'Ambros (p. 186 – p. 215)

La structure est ici complexe : on retrouve la dichotomie de l'ombre et de la lumière qui se fixe au gré des migrations, des déplacements et des personnages sur l'opposition de l'histoire et de l'identité juive, mais aussi sur d'autres catégories formant des paires opposées telles que :

émigration/pays natal

récession/essor économique

mélancolie et dépression, torture thérapeutique, folie du jeu/splendeur de la nature

destruction, guerre, anéantissement/art

poussière/floraison,

sable/oasis

#### **Première partie : prise en charge du récit par le narrateur (p. 96 – p. 106)**

Ce sont les thèmes de l'exil et du pays natal (illustré entre autres choses par les « *Maultaschen* » et les « *Hummelfiguren* ») qui sont exposés dans cette première partie.

Le narrateur ne se souvient guère de son grand-oncle Ambros Adelwarth. Il est certain de l'avoir vu durant l'été 1951 lorsque toute la famille d'Amérique rendit visite à sa famille à W. C'est à l'occasion de cette réunion de famille – soixante personnes environ – qu'il pense l'avoir rencontré pour la première et la dernière fois. L'oncle Adelwarth impressionna l'enfant de l'époque : il portait beau, s'exprimait avec aisance, mais il disparut de son horizon lorsqu'il partit pour la Suisse. Sa mort, les conditions difficiles dans lesquelles dut vivre la tante Fini n'eurent pour écho que l'indifférence générale et c'est pour cette raison que rien ne parvint aux oreilles du narrateur. En outre son oncle Kasimir et sa tante Theres vinrent de moins en moins souvent. Cette dernière souffrait d'un **mal du pays poussé au paroxysme** et sa mort survenue à New York au terme d'une maladie grave fut l'occasion d'évoquer à nouveau le décès de l'oncle Adelwarth survenu quelques années auparavant.

Ces événements incitèrent le narrateur, alors adolescent, à envisager **une émigration aux États-Unis**. Si entre seize et dix-sept ans le narrateur s'imagina en héros de Hemingway, l'admiration de l'Amérique se métamorphosa en une aversion qui rendait inimaginable un voyage en Amérique. Cependant le 2 janvier 1981 le narrateur s'envola pour Newark : un album de photos relatant **l'exil américain** de parents proches à l'époque de la République de Weimar fut à l'origine de ce nouveau changement d'attitude.

En ce jour du 2 janvier, le narrateur, une fois atterri à l'aéroport de Newark, prit la direction de Lakehurst où la tante Fini et l'oncle Kasimir avaient fait l'acquisition d'un bungalow dans une « retirement community ». Ce n'est qu'à la tombée de la nuit qu'il arriva à la « Altenkolonie Cedar Glen West » (maison de retraite) et qu'il parvint à retrouver la maison de tante Fini.

Tante Fini lui avait préparé des « **Maultaschen** » (ravioles) et lui parla du **passé**. Les yeux remplis de larmes, elle raconta **l'histoire de la mort de Théo** et des années suivantes durant lesquelles elle dut travailler, elle raconta comment tante Theres était décédée et sa propension à pleurer. Elle avait toujours fait cadeau de tout, même de ce qu'elle avait reçu du millionnaire Wallerstein et lorsqu'elle mourut, ce qu'elle laissa – **une collection de « Hummelfiguren »**, une magnifique garde-robe et de nombreux bijoux en strass - suffit à peine à couvrir les frais de l'inhumation.

## **Deuxième partie : le récit de tante Fini (en feuilletant l'album : p. 106 – p. 117)**

Ce récit de tante Fini embraye sur l'histoire et ses événements destructeurs – récession économique, émigration, guerre ; dans ce passage la tragédie de l'histoire et le bonheur d'Ambros Adelwarth dans une maison sur l'eau forment un diptyque qui illustre une des oppositions fondamentales de l'idéologie sébaldienne.

La tante Fini prend en charge le récit tandis qu'elle et le narrateur feuilletent l'album : le 6 septembre 1927 **elle embarqua à Bremerhaven avec Theres**. Et c'est durant l'été 1929, quelques semaines avant le **vendredi noir**, que **Kasimir partit de Hambourg** et les rejoignit. Je me souviens que deux jours avant de prendre le bateau pour l'Amérique j'ai accompagné ta mère, Rosa, à l'internat, raconte Tante Fini avant d'ajouter que l'oncle Kasimir, lorsque Rosa eut quinze ans, partit à son tour. L'exil fut relativement facile pour Tante Fini et Theres car **l'oncle Adelwarth, qui avait déjà émigré en Amérique** avant la **Première Guerre mondiale** et avait travaillé dans les meilleures maisons, les aida grâce à de nombreuses relations. Tante Fini devint préceptrice à Port Washington et Theres la domestique privée de Mrs. Wallerstein dont l'époux sut bâtir une fortune considérable.

Tante Fini esquisse alors un portrait de l'oncle Ambros Adelwarth : celui-ci avait un noble caractère. Né en 1886 à Gopprechts près de Kempten, il était le plus jeune de huit enfants et n'avait que deux ans lorsque sa mère mourut ; sa sœur aînée, Kreszenz, dut alors jouer le rôle de maîtresse de maison. D'après les récits de Minnie, raconte Tante Fini, Ambros ne connut pas de véritable enfance. A treize ans **il partit pour Lindau** où il trouva un emploi de garçon de cuisine au « Bayerischer Hof » jusqu'au jour où il eut assez d'argent pour **aller en Suisse romande** dont il avait entendu vanter les beautés. Le jeune garçon de treize ans, peu de jours **après avoir quitté définitivement son pays natal**, trouva à Montreux une place d'apprenti garçon. Et, poursuit Tante Fini, il s'agissait vraisemblablement de l'hôtel Eden, mondialement connu, d'après un album de cartes postales laissé par l'oncle. Tante Fini prend l'album, l'ouvre et raconte qu'Ambros, dans cet hôtel, non seulement avait été initié à tous les secrets mais avait également appris le français ; il parlait également très bien l'anglais et pouvait communiquer en japonais. **Ambros quitta la Suisse pour Londres**, muni de très bonnes lettres de recommandation et à l'automne 1905 il trouva une place au Savoy Hotel. Cette époque londonienne fut marquée par une mystérieuse aventure avec une dame de Shangaï qu'il avait rencontrée parce qu'elle était descendue assez fréquemment au Savoy, de la même façon qu'il avait fait la connaissance d'un conseiller de légation japonais avec qui, en 1907, **il avait entrepris un voyage jusqu'au Japon en bateau et en train en passant par Copenhague, Riga, St Petersburg, Moscou et en traversant la Sibérie**. A Kioto, où le conseiller de légation possédait **une maison sur l'eau**, Ambros avait séjourné près de deux ans et **il ne s'était jamais senti aussi bien que dans cette maison**.

## **Troisième partie : le récit de l'oncle Kasimir (p. 117 – p. 130)**

L'histoire et l'identité juive constituent la polarité de cette deuxième partie. Les émigrants juifs chantent de très beaux chants et la yeshiva ressemble à un palais oriental, mais l'histoire revêt le visage de la Première Guerre mondiale, de la récession économique, de l'émigration illustrée par « l'eau noire » de l'océan et les logements misérables de la Bowery et du Lower East Side.



Le récit de l'oncle Kasimir commence lorsque le narrateur rend visite à ce dernier le deuxième jour de son séjour à Cedar Glen West. Tandis que Lina cuisinait, l'oncle Kasimir aborda le thème de **l'émigration** : la vie n'était pas facile en Allemagne, dit-il ; après avoir terminé mon apprentissage en plomberie je ne suis parvenu à avoir du travail qu'une seule fois. C'était en 1928 et l'on refaisait le toit de la **synagogue d'Augsbourg**. En effet, poursuit l'oncle Kasimir, les **Juifs d'Augsbourg** avaient offert durant la **Première Guerre mondiale** le vieux toit pour les secours de guerre et ce n'est qu'en 1928 qu'ils disposèrent de la somme nécessaire pour reconstruire un nouveau toit. Fini lui adressait des lettres enthousiastes et n'ayant plus de travail, il se décida à rejoindre ses sœurs en Amérique. Il ne se souvient pas des paysages qu'il traversa en chemin de fer, ni des gares, ni des villes, ni du pays rhénan, ni de la plaine du nord. En revanche, ce dont il se souvient c'est la salle du Lloyd à Bremerhaven, ce sont les chapeaux des **émigrés**. Aux murs étaient suspendus de grands tableaux des bateaux à vapeur appartenant à la Lloyd et au-dessus de la porte qu'ils devaient finalement franchir se tenait une horloge avec des chiffres romains et au-dessus de l'horloge était inscrit en lettres décorées « **Mein Feld ist die Welt** ». Tandis que tante Lina pressait des pommes de terre bouillies l'oncle Kasimir versait de la liqueur de gentiane et poursuivait son récit : c'était effrayant, les vagues, les rouleaux, **l'eau noire**. Et c'est seulement lorsqu'ils atteignirent la Upper Bay qu'il se sentit mieux. Assis sur le pont il sentit une légère brise et **Manhattan** s'éleva devant lui toujours plus haut au fur et à mesure que le soleil levant traversait les brumes. Ni les sœurs, ni l'oncle Adelwarth ne purent l'aider et le deuxième jour il prit une arrière-chambre chez une certaine madame Risa Litwak dans le Lower East Side, rue Bayard. **Cette dernière jouait sur son pianola de très beaux chants. Cent mille émigrants juifs se sont installés chaque année dans la Bowery et au Lower East Side dans des logements misérables, des « Mietskasernen »**. Seul le « parlour » offrait deux chambres donnant sur la rue. Cependant les **émigrés** étaient pleins d'espoir et moi-même, dit Kasimir, j'ai trouvé rapidement du travail à l'usine Seckler & Margarethen ; le patron, **un Juif** originaire de Brunn, l'aimait bien et lui a demandé un jour s'il ne voulait pas travailler sur la nouvelle **yeshiva** car ils avaient besoin de zingueurs. Le jour suivant il était tout en haut de la tour et aidait à souder les immenses **plaques de cuivre de la coupole couronnant l'édifice qui ressemblait à une gare et à un palais oriental**. Par la suite, continua Kasimir, j'ai travaillé sur les gratte-ciel qui malgré **la récession économique** ont été construits jusque dans les années trente : le **General Electric Building, le Chrysler Building**. Ensuite il s'est cassé le poignet et **est resté sans emploi jusqu'en 34**. Bien qu'il fit presque nuit et que le **ciel fût couleur d'encre**, l'oncle Kasimir exprima (en anglais), après le repas, le besoin de sortir ; il roulait lentement et racontait des histoires de **l'époque de la Prohibition**. L'oncle Kasimir poursuivit en disant que Ambros était majordome et domestique chez les Salomon qui possédaient une propriété au Rock Point et faisaient partie des familles de banquiers les plus riches de New York ; il dit aussi qu'Ambros, avant de devenir maître d'hôtel chez les Solomon, fut valet de chambre et compagnon de voyage du jeune fils Solomon qui s'appelait Cosmo et était réputé dans la haute société new-yorkaise pour son extravagance. Fini, proche d'Ambros, a parlé d'une relation tragique entre lui et le jeune Solomon, lequel, dans les années vingt, a sombré dans la maladie mentale. Bien que la famille ait toujours fait mine de l'ignorer l'oncle Adelwarth était différent. L'oncle Kasimir contempla la mer.

#### **Quatrième partie : reprise du récit par tante Fini (p. 130 – p. 152)**

C'est avant tout la guerre en Europe et son histoire destructrice – la récurrence de l'année 1913 annonce la Première Guerre mondiale – qui forme avec la Terre Sainte – pays d'origine de Cosmo – le diptyque.

Tandis que les hôtels de luxe, la folie du jeu, la guerre en Europe, la crise de nerfs de Cosmo, la dépression nerveuse d'Ambros Adelwarth illustrent l'histoire, le voyage au Moyen-Orient de Cosmo et d'Ambros Adelwarth signifie la permanence que représente Jérusalem pour l'exilé juif. Et la nature semble ici revêtir le rôle de pays natal ultime dans un monde dément et destructeur : sur les conseils du médecin, Ambros accompagne Cosmo dans les montagnes canadiennes, à Banff, où il aime contempler l'immensité des forêts de sapins et l'incroyable épaisseur de la neige.

L'on revient au récit de tante Fini. Celle-ci est assise dans la salle de séjour baignée par **l'obscurité**. Sur son visage, le **reflet des lumières** de la rue. Elle **allume la lampe** et raconte : l'oncle est devenu le gardien du jeune et excentrique Cosmo Solomon qui a interrompu des études d'ingénieur pour construire lui-même des avions et a eu ensuite l'idée de **jouer à la roulette** pendant l'été dans **les casinos européens : Evian sur les bords du lac de Genève, Monte Carlo**. Durant l'été 1912 et 1913, Cosmo est allé avec Ambros à Deauville. À l'été **1913** un nouveau **casino** fut inauguré où une **folie du jeu** éclata menée par Marthe Hanau (tables de roulette et de baccara de même que les « petits chevaux » occupés en permanence). Cosmo, pendant cet été là, s'est encore plus tenu à l'écart de la société que jamais ; À la suite de cette saison passée à **Deauville** Cosmo et Ambros sont allés à **Constantinople et Jérusalem** en passant par Paris et Venise. De ce séjour, dit tante Fini, l'unique trace est une photo de l'oncle Adelwarth à **Jérusalem** et un journal. Peu après que les deux compagnons de voyage étaient revenus de **la Terre Sainte, la guerre éclata en Europe**. Cosmo s'isola de plus en plus ; un vieux jardinier

rapporta que celui-ci **perdait la raison en percevant l'horreur des événements en Europe. À la fin de la guerre** son état s'améliora et il entreprit avec Ambros **un voyage en Égypte** au début de l'été 1923 où ils séjournèrent à **Héliopolis et à Alexandrie. La deuxième crise de nerfs** de Cosmo fut provoquée à New York par un film allemand au sujet duquel Cosmo disait que c'était une sorte de labyrinthe dont les jeux de miroir **rendaient fous**. Sur les conseils du médecin Ambros accompagna Cosmo dans les **montagnes canadiennes à Banff** ; mais durant la cure Cosmo passait son temps à **contempler l'immensité des forêts de sapins et l'incroyable épaisseur de la neige**. Finalement Ambros **dut accompagner son ami à Ithaca où peu à peu celui-ci sombra**. Il y a plus d'un demi-siècle que ces événements ont eu lieu, dit la tante Fini. Régulièrement, entre 1930 et 1950, elle est allée seule ou avec Théo à Long Island. Les choses devinrent difficiles pour l'oncle Adelwarth lorsque le vieux Solomon qui décida de se consacrer uniquement à **sa passion pour les orchidées passait ses journées, retiré dans les serres**. Lorsqu'il s'éteignit au début de l'année 1947, le personnel fut congédié et l'oncle Adelwarth n'eut plus qu'à garder une maison aux meubles recouverts d'une **housse blanche**. À cette époque l'oncle Adelwarth bien qu'ayant des difficultés à se souvenir se mit à raconter les événements de sa vie. Tout en prononçant ces mots tante Fini tendit au narrateur un album pour lui montrer une photo datée de mai 1950. Ensuite la maison de Rock Point fut vendue dans une vente aux enchères et quelques semaines plus tard l'oncle Adelwarth s'installa à Marmaroneck ; il racontait des histoires incroyables et parfois tante Fini pensait qu'il était atteint du syndrome de Korsakov. Ensuite **une très grave dépression nerveuse** le priva de la parole. Un jour tante Fini ne trouva à Marmaroneck qu'une carte de visite sur laquelle était inscrit : Have gone to Ithaca. **Cet établissement psychiatrique où l'oncle Adelwarth suivit une thérapie de choc** était merveilleusement situé parmi **les forêts et les cascades**. A l'automne, l'état de l'oncle s'aggrava.

### **Cinquième partie : reprise du récit par le narrateur (p. 152 – p. 161)**

Le matin sombre, le manteau noir, les journées d'hiver sans couleur soulignent le regard mélancolique du narrateur. Néanmoins la nature impose toujours sa lumière et son incomparable beauté. Ici l'histoire est incarnée à nouveau par la menaçante année 1913 et le noir s'oppose au blanc, le sombre à la lumière et aux couleurs orange, rose flamand et dorée.

C'est à la première personne que le narrateur s'exprime : il quitta Cedar Glen West par un **matin sombre** et tante Fini, vêtue d'un **manteau noir**, debout devant son bungalow, agita un mouchoir. Dans le rétroviseur il l'aperçut au milieu du **nuage blanc des gaz d'échappement**. Après avoir déchiffré les notes de **l'année 1913** de l'oncle Adelwarth il se décida enfin au début de l'été 1984 à aller à Ithaca. Lors de son dernier séjour aux États-Unis **les journées d'hiver étaient sombres et sans couleur, mais cette fois-ci la terre rayonnait de lumière. Sur les hauteurs sombres** ressortaient **les taches vert clair des mélèzes**. A Owego où il dut quitter le State Highway il fit halte dans un restoroute et regarda le flux continu de la circulation et **le ciel rayé de rubans couleur orange, rose flamand et dorée**. **Le soir** il arriva à Ithaca, s'arrêta dans une guesthouse, devant laquelle fleurissait **un arbuste à fleurs blanches** et qui était **illuminée** comme **l'Empire des Lumières**. Le Dr Abramsky **se consacrait actuellement à l'élevage des abeilles** et avait succédé au Professeur Fahnstock. Après avoir erré près d'une heure dans **le parc de cèdres et de mélèzes**, il aperçut le Dr Abramsky devant ses ruches, poursuit le narrateur.

### **Sixième partie : récit du Dr Abramsky (p. 161 – p. 171)**

Le récit du Dr Abramsky retrace l'historique de l'électrothérapie. Le Dr Abramsky, face à la méthode dite massive, s'étonne de l'ignorance et de la bassesse humaines et son rêve est de voir l'institut de Samaria devenir poussière. Avec comme fond de décor les thèmes de l'émigration et du pays natal, l'histoire revêt ici deux visages : celui de l'électrochoc qui rappelle l'ignominie de la Shoah à l'égard du peuple juif – la brutalité de cette thérapie fait penser aux méthodes barbares des médecins nazis<sup>64</sup> – et celui de la Première Guerre mondiale.

---

<sup>64</sup> Aux Archives de Marbach figure parmi le matériau de W.G. Sebald pour l'élaboration de *Die Ausgewanderten* un article du *Zeit* daté du 13 juillet 1984, intitulé «Tödliche Wissenschaft » ; il y est question des pratiques inhumaines des médecins nazis. Benno Müller-Hill, l'auteur de ces lignes, conclut ainsi : « Auf die Frage „Wie kann man die Wiederkehr der Barbarei durch Wissenschaft verhindern ?“, sehe ich nur einen Weg : die immer neue Herstellung größtmöglicher nationaler und internationaler Öffentlichkeit. Aber das ist ein täglich neu zu errichtender und immer wieder verfallender Damm gegen das Meer der Barbarei. »

La plume d'oie blanche du Dr Abramsky – symbole d'élévation – adresse un message d'espoir : lorsque l'institut psychiatrique sera devenu poussière la nature reprendra ses droits.

Le Dr Abramsky raconte qu'il a bien connu Ambros Adelwarth car dès 1949, à l'âge de trente-et-un ans, il était l'assistant du Professeur Fahnstock. Le Dr Abramsky continue à parler de façon détaillée de **la thérapie de l'électrochoc**. Au début de sa carrière il était convaincu que cette thérapie était un procédé humain et efficace au regard des **injections d'insuline** que l'on pratiquait alors. C'est par rapport à cette évolution que le professeur Fahnstock adopta **la méthode dite « massive »** préconisée par le psychiatre allemand Braunmühl. Désormais, dit le Dr Abramsky, **mon rêve est que tout s'écroule et devienne poussière**. Fahnstock a fait ses études juste avant la **Première Guerre mondiale**, dit le Dr. Abramsky, à une époque où la psychiatrie avait pour but surtout de tenir les malades à l'écart. C'est pourquoi il considéra la docilité d'Ambros Adelwarth comme un **succès thérapeutique** alors que celui-ci ne désirait en fait que **l'extinction de sa pensée et de sa mémoire**. C'est son accent autrichien qui m'a séduit, poursuit Abramsky ; il lui rappelait son père qui était originaire de Kolomea et qui comme Fahnstock à **la chute de l'empire des Habsbourg avait fui la Galicie et émigré vers l'ouest**. Fahnstock a tenté de s'imposer à **Linz, son pays natal**, et le père d'Abramsky voulait bâtir sa vie à Vienne dans le commerce des spiritueux mais tous deux ont échoué. Au début de l'année 1921 le père d'Abramsky est **parti pour les États-Unis** et c'est l'été de cette même année que Fahnstock a commencé **sa carrière psychiatrique**. En 1925 il rejoignit l'institut privé de Samaria. C'est à ce moment que le père d'Abramsky mourut lors d'une explosion survenue dans une usine de soda de Lower East Side. Son père lui a beaucoup manqué et c'est certainement pour cette raison qu'il a suivi aveuglément Fahnstock – qui ressemblait beaucoup à son père – lorsqu'il a été son assistant. C'est seulement lorsque Fahnstock considéra **la méthode dite massive** comme quelque chose de miraculeux que le Dr Abramsky comprit **l'ignorance et la bassesse humaine**. Le Dr Abramsky racompe le narrateur sans un mot en faisant, de **sa plume d'oie blanche**, un signe dans **le ciel qui s'assombrissait**.

### **Septième partie : reprise du récit par le narrateur (p. 171 – p. 179)**

Tandis que le narrateur à Deauville constate que rien ne résiste au processus de destruction à l'œuvre dans l'histoire, que les châteaux néogothiques, les villas de style oriental et le Grand Hôtel des Roches Noires paraissent abandonnés, que le musée, les Archives et la bibliothèque sont fermés et que seule une main secouant un chiffon à poussière atteste d'une présence, le souvenir de la salle de jeu d'antan avec ses lustres en cristal, ses fenêtres et ses lumières vespérales signale le caractère sélectif et fictif de la mémoire. La polarité s'édifie entre la destruction, puisque Deauville exprime abandon et désuétude, et la capacité de la mémoire à faire revivre des souvenirs personnels et intimes.

À la mi-septembre de l'année 1991, le narrateur se rendit à Deauville alors que la saison était finie et que le *Festival du Cinéma Américain* était lui aussi passé ; de cette station balnéaire légendaire **aux allées vertes** plus rien ne restait si ce n'est les stigmates de **la folie de la destruction**. **Les châteaux néogothiques de la fin du XIX<sup>e</sup>, les villas de style oriental paraissaient abandonnées**. Et seule une main agitant un chiffon à poussière pouvait apparaître. À Deauville et à Trouville, **le musée Montebello, les archives municipales, la bibliothèque étaient fermés**. Et même la garderie pour enfants, fondée par feu madame la Baronne D'Erlanger. **Le Grand Hôtel des Roches Noires** qui à la fin du siècle était le lieu de rencontre de la haute société était habité l'été par quelques dames venant ôter **les housses blanches** des meubles. En revanche **l'hôtel Normandy** à l'autre bout de Deauville-Trouville accueillait surtout des Japonais qui **jouaient aux machines à sous**. **La salle de jeu** d'antan était beaucoup plus spacieuse, **des lustres en cristal** étaient suspendus au plafond, **une douzaine de fenêtres** donnaient sur **la plage blanche** et l'on apercevait les yachts et les voiliers de haute mer **illuminés** qui lançaient leurs signaux **lumineux** dans le ciel et de petits bateaux qui évoluaient entre eux tels des **lucioles**. Lorsqu'il pénétra dans le Casino pour la première fois la vieille **salle de jeu** avait **la lueur des dernières lumières vespérales**. **Les rayons du soleil couchant** se brisaient sur les **verres** et scintillaient sur **l'argent** des batteries. Des instrumentistes chantaient des airs des années soixante ; la musique inondait la salle ; **des nuages roses** s'élevaient jusqu'au **plafond brodé d'or**.

## **Septième partie (bis) : rêve du narrateur (p. 179 – p. 186)**

C'est une symphonie de couleurs – le bleu de la fumée, le gris argent des peupliers, la soie vert Nil, rose crevette ou bleu absinthe – et de lumières – le scintillement des pendentifs et des colliers – qui évoque l'euphorie de cette époque *fin de siècle*. L'auteur rappelle ce moment historique précédant l'apocalypse de la Première Guerre mondiale (l'année 1913). En fait c'est l'année 1913 qui contient à elle seule la gémellité de l'ombre (Première Guerre mondiale) et de la lumière (bonheur d'un temps précédant l'enfer de la Première et de la Seconde Guerres mondiales).

Dans la chambre d'hôtel le narrateur fait un rêve : il traversait l'Atlantique sur un paquebot ressemblant à l'Hôtel Normandy, écrit-il. À l'aube, arrivé au Havre il prit le train et dans son compartiment était assise une dame qui portait des **gants blancs** et fumait le cigare en envoyant **des volutes de fumée bleue**. À Deauville il se dirigea vers l'hôtel des Roches Noires qui était plein. Il était jour et nuit à la recherche de Cosmo et d'Ambros, puis il les aperçut muets et abattus comme la plupart des morts qui surgissent dans les rêves. L'on avait l'impression **en cet été 1913** que la haute société du monde entier s'était donné rendez-vous ici. **Des peupliers gris argent** entouraient le champ de polo et sous ses yeux une mer de chapeaux ondulait au-dessus de laquelle **des plumes blanches d'autruche** évoluaient comme **l'écume de sombres vagues**. À la fin de très belles dames apparurent en robe de dentelle à travers laquelle **la soie vert Nil, rose crevette ou bleu absinthe** de leur sous-vêtement **scintillait**. Le maharadja du Cachemire arriva avec sa Rolls Royce dont **l'intérieur était doré**. Une limousine suivait dans laquelle se trouvait Cosmo et Ambros, habillé de **lin jaune** et portant **un chapeau noir**. Ce dont il se souvient c'est le murmure constant nourri par les rumeurs qui circulaient sur Cosmo et Ambros. Une fois, les deux jeunes hommes étaient installés autour d'une dînette dans la salle à manger du Normandy au centre de laquelle était posé **un merveilleux homard rose sur plateau d'argent**. De la foule on n'apercevait que **le scintillement des pendentifs et des colliers, et la blancheur des plastrons**. Parmi les rumeurs celle du magnétisme d'Ambros : et celle qui lui paraissait aussi mystérieuse était bien cette femme au passé obscur. La première fois qu'il la vit elle portait un **chapeau d'été blanc** et la dernière fois, c'était lorsqu'elle promena son **lapin blanc angora** escorté d'un clubman en livrée **vert acide**.

## **Huitième partie : l'agenda de voyage d'Ambros (p.186 – p.215)**

Cet agenda a été remis par tante Fini au narrateur lors du séjour de celui-ci à Cedar Glen West.

Le délabrement, la malédiction dont souffrent Jérusalem et le peuple juif sont en contradiction avec la mémoire d'un passé durant lequel Jérusalem détenait les neuf dixièmes de la richesse mondiale, où l'art et l'artisanat étaient en plein épanouissement, où jardins, ruisseaux, sources, canaux irriguaient les terres avant que le temps de la destruction et de l'anéantissement ne disperse ses habitants aux quatre coins du monde. Ambros constate que Jérusalem est devenue certes une « pierre dure », une terre maudite ; toutefois dans le passé la Ville Sainte était le lieu où les caravanes transportaient épices, pierres précieuses, soie et or.

La culture juive s'impose par sa continuité – la volonté de poursuivre sa « lignée d'ancêtres »<sup>65</sup> à travers ses traditions et ses coutumes – et résiste à l'histoire qui inflige une suite de destructions – la récurrence de l'année 1913 signale la rupture historique. Les autres catégories découlent de cette opposition fondamentale et ne sont là que pour renforcer et

---

<sup>65</sup> DA, p. 239-240.

souligner. L'agenda de voyage d'Ambros rassemble les antagonismes dans une dimension post-historique en adressant un hymne à la nature : Jérusalem n'est que malédiction et délabrement, néanmoins « l'oasis est aussi merveilleuse qu'était autrefois le verger de Damas », « le lac a des eaux transparentes », « l'oiseau bleu et brun au bec rouge chante » et le papillon a des « ailes tachetées d'or ». L'aporie de la tragédie historique se termine dans la splendeur de la neige : « Tard dans l'après-midi il se mit à neiger et à travers la fenêtre il contempla la ville blanche. »

C'est un agenda relié en cuir rouge qu'Ambros a dû acheter à Milan en 1913. Le décryptage de la minuscule écriture en plusieurs langues et datant de quatre vingts ans a été possible parce qu'elle s'est **éclaircie**. De Venise direction Grèce et Constantinople. Les **lumières** de la ville sous un **voile de pluie**. Les îles comme **des ombres**. Mal du pays. Ciel, montagne, nuage ; à trois heures **l'obscurité** ; tempête, le capitaine autrichien **a allumé une lampe à huile** devant la Sainte Vierge. Au pied de **l'île noyée dans l'obscurité, un feu** ; derrière les montagnes albanaises **bleu noir** le jour naissant amène ses **lueurs de flamme** au dessus du **monde obscur**. Deux yachts **blancs** et deux bandeaux de **fumée blanche** qui disparaissent derrière le Caps Varvara recouvert de forêts **vert foncé** au dessus duquel le **croissant de lune luit**. **La voie lactée**.

À la suite de **ces notes nocturnes**, écrits très précis le jour de l'arrivée à Constantinople. En date du 15 septembre : jamais vu **d'eau aussi bleue**. Tôt dans l'après-midi la capitale orientale comme un mirage puis **le vert des arbres et la multitude bariolée des maisons**. Les mâts des bateaux, les minarets vacillants. Pera Palas. **Les ombres** des couples qui dansent. Chambres somptueuses, du haut du balcon la Corne d'or. **Le soir tombe ; l'obscurité se propage au-dessus des coupes grises et les pointes claires des minarets**. Les observations d'Ambros vont au-delà des données. Ville inimaginable : monument et nature ; **et de même que la mort les cimetières sont au milieu de la vie**. Et un cyprès planté pour chaque trépassé. Des quartiers importants tout en bois. Tel le quartier juif : dans le lointain le bleu d'une ligne montagneuse et **le sommet neigeux de l'Olympe**. Eyüp : au milieu d'un carré, platanes, **une fontaine en marbre blanc**. 24 septembre : derrière la maison, **un jardin** ; on pénètre à travers la porte bleue, **l'entrée est pavée et blanchie, les murs blancs comme neige**. Sur le minaret un muezzin. En dessous d'eux la ville d'Istanbul. **Masses de nuages illuminées par le soleil couchant de couleurs feu, cuivre et pourpre**. Le matin un baldaquin **aux motifs noir blanc** : une myriade de cigognes vers le sud. 17 octobre : hier excursion en descendant le long de la Corne d'or ; falaises recouvertes de **forêts, pentes à feuilles persistantes**. Villas et résidences **blanches** d'été. Un jour, autour d'eux un essaim de dauphins. Dans un port, deux joueurs de dés, sinon pas âme qui vive. Derrière la porte d'une mosquée dans la **pénombre** un jeune homme étudiant le Coran ; la plante de ses pieds était éclairé par **le rai de lumière** tombant du porche. Quittant **la semi-obscurité** de la mosquée pour **la clarté du port d'une luminosité aussi blanche que le sable**, un pigeon gris leur indiqua une ruelle où ils rencontrèrent un derviche. Sur le chemin du retour leur barque glissait parmi **les falaises vert sombre**. **Le soleil** était couché, l'eau n'était **qu'une ombre**, mais dans les hauteurs **une lumière** errait encore.

À la date du 26 octobre Ambros écrit que lui-même et Cosmo sont allés chercher les photos **du jeune garçon blanc**, puis ont pris des renseignements aux Chemins de Fer Orientaux et à la Banque Ottomane. Un costume turc pour Cosmo et Ambros. La soirée sur le guide Karl Baedeker. L'agenda retrace le trajet à travers la Turquie (Adana, Alep, Beyrouth) puis au Liban ; le 21 novembre : Passage to Jaffa. Le 25, la Terre Sainte. **Les rochers blancs sous la lumière**. Le ciel **s'assombrit**. Tard dans l'après-midi, **un rayon rose**. **À la tombée de la nuit** ils chevauchent en direction de la Jaffa Road. Vue sur les coupes des toits telle une mer gelée sous **la blancheur de la lumière lunaire**. Marchands de souvenirs et de **bondieuseries** se tiennent accroupis dans l'obscurité de leurs magasins parmi objets sculptés **en bois d'olivier ou en nacre**. Les nouvelles constructions : d'une **laideur** inimaginable. **Malédiction, délabrement** ; ni commerce ou industrie. **Mais des églises, des cloîtres, toutes sortes d'institutions philanthropiques et religieuses**. Puis sous le porche du St Sépulcre **un nabot au nez monstrueux** se présenta à eux comme guide ; il portait une gabardine jaune criard de l'autre siècle et un pantalon de dragon. Il s'adressa à eux dans une langue incompréhensible. Son œil lança à Ambros un regard méprisant. Ce n'était que **tristesse et misère**. Chaque été des épidémies. Cosmo répétait sans cesse qu'il avait terriblement peur dans cette ville.

Le 27 novembre Ambros note que selon le vœu de Cosmos il s'est fait photographe habillé de sa tenue turque. Sur le mont des Oliviers ; la terre épuisée et **brûlée au soleil**. Et par delà les toits seulement **le néant** : l'œil ne peut apercevoir **le moindre signe de vie**. **Terre maudite**. De l'autre côté, le fleuve du Jourdain et une partie de la Mer Morte ; jamais ils ne furent à ce point **inondés de lumière** ; mais peu à peu **tout s'éteignit**. Le soir ils étudièrent le guide acheté à Paris : dans le passé Jérusalem détenait les neuf dixièmes de la richesse mondiale ; les caravanes du désert transportaient **épices, pierres précieuses, soie et or**. **Art et artisanat en plein épanouissement ; jardins, ruisseaux, sources, canaux**. Puis vint le temps de **la destruction**. **L'anéantissement** programmé par les Césars fut accompli durant des années, jusqu'à ce que de Jérusalem il ne reste que de la pierre dure et une lointaine idée de **ses habitants éparpillés aux quatre coins du monde**.

Le 4 décembre : cette **nuît-là** Ambros était en rêve avec Cosmo ; il traverse **le vide étincelant** du Jourdain. Un guide leur montre **une tache sombre** à l'horizon qui en s'approchant n'est qu'un village entouré de **sable et de poussière**. Les habitants, mendiants ou voleurs de grand chemin, semble-t-il, se sont rassemblés à **l'ombre** d'un moulin à sucre. Des tentes noires. Les Arabes allument **un petit feu** et préparent une soupe de couleur vert foncé. **La nuit tombe**. Cosmo **allume la lampe et la déplie sur le tapis multicolore** ; il indique du doigt **une tache blanche** : ils sont à Jericho ; **l'oasis** est

seulement à quatre heures d'ici et aussi merveilleuse qu'était autrefois **le verger de Damas. Somptueuse floraison**, l'ardeur de l'été est tempérée par les cours d'eau et les prairies. L'hiver est doux, même si au fond **les montagnes de Judée recouvertes de neige sont blanches**. À la suite de ce rêve de er-Riha une succession de pages vides. Mais Ambros écrit le 16 septembre : avons quitté Jérusalem et sa foule, traversé la vallée de Cédron pour atteindre la région la plus basse du monde et longé le lac jusqu'à Ain Guedi. Contrairement à ce que l'on dit – un air étouffant, **une lueur d'absinthe dans les clairs de lune** – le lac a **des eaux transparentes**, des crevasses jaillissent **des torrents** et tôt le matin le lac est traversé par **une mystérieuse ligne blanche**. Ain Guedi est un endroit béni et dans leur camp **l'oiseau bleu et brun au bec rouge**, le bulbul, chante, **un lièvre foncé et un papillon aux ailes tachetées d'or**. Cosmo dit que tout le pays de Zohar était ainsi tandis que **les ombres des cinq villes châtiées** se dessinent : ce n'était que **cours d'eau, lauriers roses et forêts d'acacia et de cachibous** comme en Floride. Le troisième jour de leur séjour un vent se leva avec violence, les Arabes dormirent près des chevaux. Ambros était assis en face du ciel dans **la lueur de la lampe**. Cosmo sommeillait ; une caille s'était réfugiée auprès de lui, **au lever du jour** elle s'enfuit et s'envola en accomplissant un magnifique arc autour d'un bois avant de s'enfuir. Peu avant le lever du jour les crêtes des monts arabes dessinaient **une ligne bleue noire** qui selon l'endroit montait ou descendait si bien que l'on eut pu penser que la main du coloriste avait tremblé.

La dernière fois qu'Ambros Adelwarth nota quelque chose dans son agenda fut le jour de la St Etienne. Cosmo fut atteint d'une forte fièvre lorsqu'ils retournèrent à Jérusalem. Tard dans l'après-midi il se mit à **neiger** et à travers la fenêtre il contempla **la ville blanche**. Le souvenir, ajoute-t-il, est un vertige ; c'est comme si du haut d'une tour on regardait la terre.

#### I. 2. 4. *Max Aurach*

Cette histoire est composée de cinq parties :

**1<sup>e</sup> partie** : récit du narrateur (p. 219 – p. 246)

**2<sup>e</sup> partie** : récit d'Aurach (p. 246 – p. 263)

**3<sup>e</sup> partie** : récit du narrateur (p. 263 – p. 289)

**4<sup>e</sup> partie** : feuillets rédigés par la mère d'Aurach (p. 289 – p. 327)

**5<sup>e</sup> partie** : puis reprise du récit par le narrateur (p. 327 – p. 355)

L'opposition de l'ombre et de la lumière constitue également le canevas de *Max Aurach*. Toutefois l'orchestration de cette bipolarité se fait avec les thèmes et motifs suivants :

laideur et noirceur de l'ère industrielle, Shoah/beauté de la nature

travail, misère, délabrement, émigration/magie de l'époque industrielle

détestation du progrès/splendeur de l'art

histoire de la destruction/merveille du passé

histoire/archives

nomadisme, errance, déplacement/sédentarisme

rupture de la culture allemande/permanence de la culture juive

temps calendaire/temps cosmique

mort/vie

poussière, cendre, noirceur/couleur, lumière

oubli/œuvre d'art

## Première partie : prise en charge du récit par le narrateur (p. 219 – p. 246)

Dans cette première partie où le narrateur raconte son arrivée à Manchester, la dichotomie de l'ombre et de la lumière présente deux moments forts : le premier étant l'arrivée de l'hôtelière qui apporte au narrateur une *teas-maid* dont le cadre phosphorescent distille la nuit une lueur vert tilleul lui rappelant son enfance et grâce à laquelle il éprouve un sentiment de sécurité au milieu d'un univers étranger. Le second est l'atelier du peintre Max Aurach, décrit comme un lieu où la poussière et la couleur participent d'un univers qui illustre l'exil. C'est dans cet espace sombre, illuminé par les pots de couleur, que le travail de Max Aurach aboutit à une production de poussière. L'atelier de l'artiste où obscurité et luminosité s'épousent représente une allégorie de l'univers du Juif exilé qu'est Max Aurach : tragédie de l'histoire et identité culturelle exprimée plus loin avec les cahiers de Luisa Lanzberg.

Le narrateur raconte que jusqu'à son vingt-deuxième anniversaire il ne s'était jamais éloigné de plus de cinq ou six heures de train et lorsqu'il décida en 1966 de vivre en Angleterre il n'avait aucune idée de la manière dont il pourrait se tirer de cette situation. Dans l'avion, seuls quelques passagers dans **la pénombre**. Après avoir survolé la France plongée dans **l'obscurité** il s'émerveilla de **la toile lumineuse** s'étendant des quartiers sud de Londres jusqu'au centre de l'Angleterre : c'était désormais pour lui une autre vie. À l'est de Manchester **les lumières s'éteignirent** tandis que **la lune pâle** émergeait **en éclairant** les collines, les mamelons et les crêtes qui s'étaient sous les yeux comme une mer **gris fer**. Manchester apparût sous l'aspect de **braises étouffées par la cendre**. Une couverture de nuages s'était déployée sur une ville construite de briques et habitée **d'âmes vivantes et mortes**.

Après s'être soumis au contrôle de la douane – il était déjà cinq heures – il prit un taxi qui devait le conduire au centre-ville. **Le jour commença à poindre** et il s'étonna de ces rangées de maisons semblables qui paraissaient **de plus en plus délabrées** au fur et à mesure que l'on s'approchait du centre. C'étaient **des quartiers entiers à moitié détruits** qui permettaient d'apercevoir **la ville merveilleuse du siècle** dernier composée d'immeubles datant de l'époque victorienne **mais hélas vidés de leur substance**. Parmi les gorges sombres creusées entre les immeubles de six ou huit étages **il n'y avait âme qui vive** ; il demanda au taxi de le déposer devant un hôtel : ce fut **une façade noire de suie** et une enseigne au nom de AROSA.

Il dut sonner longuement avant qu'une dame, à peine la quarantaine, **aux boucles blondes** et ressemblant à une Lorelei, lui ouvrît. Mrs Irlam lui dit de la suivre et par la fenêtre de la chambre qu'il devait occuper jusqu'au nouvel an prochain l'on apercevait **des ruines envahies par les rats**. Si le regard allait au-delà de la cour, de l'autre côté **d'un canal tout noir** on ne voyait que **l'entrepôt désaffecté de la Great Northern Railway Company** où **des lumières vacillantes** se glissaient dans **la nuit**.

Le jour de son arrivée à Arosa mais aussi les jours suivants **étaient faits de vide et de silence**. Le matin il s'occupa à défaire ses valises puis il s'endormit, le visage enfoui dans la couverture candlewick qui dégageait un parfum de violette. Vers trois heures Mrs Irlam lui apporta en guise de cadeau de bienvenue **sur un plateau d'argent un appareil électrique : une teas-maid qui servait à la fois de réveil et de machine à thé. Une usine en miniature, en acier inoxydable, montée sur un socle couleur ivoire et un cadran phosphorescent qui distillait la nuit une lueur vert tilleul grâce à laquelle il se sentait protégé** ; c'est cet appareil offert par Gracie **qui, à travers sa luminescence et le matin son bruit d'eau chaude, le retint à la vie**.

Un sentiment de désespoir l'envahissait le dimanche dans cet **hôtel abandonné** et pour cette raison il se promena dans la ville, errant entre **les immeubles du siècle dernier noirci par le temps**. Ces promenades **aux heures claires où la lumière hivernale inondait les rues désertes** le bouleversaient à cause de **la couleur anthracite de la ville**. **Les monuments délabrés, les immeubles vides et abandonnés** faisaient l'effet d'un décor de théâtre. Et tout lui paraissait irréel lorsqu'à trois heures, **durant les sombres journées de décembre**, les étourneaux par centaines de milliers formaient **des nuages sombres** avant de se poser sur la ville durant **la nuit**.

Lors de ses excursions dominicales il découvrit **l'ancien quartier juif** qui représentait jusqu'à l'entre-deux-guerres **le centre de la communauté juive de Manchester, abandonné par ses habitants et rasé**. Sur ces larges espaces, lorsque **la nuit tombait, de petits feux** se mettaient à émettre une lueur tremblotante autour de laquelle **les ombres** des enfants dansaient en sautant. Il se souvient qu'un après-midi de novembre tandis que **le brouillard blanc** s'élevait du sol un petit garçon le supplia de lui donner une pièce.

C'était au début du printemps et il essaya en prenant la direction sud-ouest de sortir de la ville ; **en ce jour plein de lumière** l'eau avait **des éclats noirs** et reflétait **les nuages blancs**. Un calme stupéfiant régnait de telle sorte qu'il s'effraya lorsque **quelques mouettes sortant de l'ombre s'envolèrent vers la lumière**. Au bout de trois quarts d'heure il atteignit les docks du port et non loin des écluses il tomba sur un panneau TO THE STUDIOS : une cour au milieu de laquelle se tenait **un amandier**. Parmi les nombreux bâtiments l'atelier d'un peintre qu'il cherchait.

**Si l'on pénètre dans l'atelier**, il faut du temps avant de pouvoir s'habituer à **la luminosité** particulière du lieu. Dans cette pièce tout semble avancer vers le centre : **l'obscurité** des coins, les meubles, **les pots de couleur rouge carmin, vert feuille et blanc** qui inondent **l'espace sombre, les flammes bleues des poêles à paraffine** ; c'est ici qu'Aurach dans **la lumière grise** a installé son chevalet. Il se trouve sur le sol une couche épaisse qui ressemble parfois à une coulée de lave car Aurach dépose **de la couleur** en grandes quantités pour ensuite la racler. Aurach dit aussi qu'à l'endroit où il travaillait rien ne devait changer et qu'il aimait à voir les déchets s'accumuler durant son travail : **la poussière** lui était plus proche que **la lumière**, l'air et l'eau. Le travail d'Aurach consistait avant tout en **une production de poussière**. Et lorsqu'Aurach après quarante tentatives se décidait à considérer son travail comme terminé, on avait l'impression que le portrait émergeait d'une lignée d'ancêtres surgis de leurs cendres.

Le matin et le soir, Aurach se tenait dans un *transport café*, le *Wadi Halfa*. Ce café n'avait vraisemblablement pas de licence et se trouvait dans la cave **d'une maison inhabitée sur le point de s'écrouler**. Durant son séjour à Manchester le narrateur rencontrait Aurach ici au moins une fois par semaine. **Le cuisinier était un ancien chef de tribu qui de nomade était devenu sédentaire** car, quittant le Kenya, il avait atterri à Manchester où il avait appris les rudiments de la cuisine locale. Il n'y avait pas de femmes ni parmi les serveurs, ni parmi la clientèle constituée surtout **de travailleurs, de chauffeurs de poids lourds, d'éboueurs et autres itinérants**.

Le *Wadi Halfa* **était illuminé jour et nuit par la lumière** horriblement vive d'un néon et le narrateur revoit toujours Aurach à la même place devant une fresque représentant une caravane. Les silhouettes humaines et celles des bêtes de somme faisaient l'effet d'être déformées si bien qu'on avait l'impression d'une Fata Morgana (Fée Morgane) vacillant dans **la clarté** et la chaleur d'où semblait sortir Aurach lorsqu'il avait travaillé **au fusain** et que **la poussière** avait imprégné sa peau. Aurach disait que **la noirceur** de sa peau lui rappelait un article au sujet d'un photographe dans les années trente qui était devenu lui-même une plaque photographique.

Le narrateur poursuit son récit en disant qu'un soir de l'année soixante-sept, neuf ou dix mois après son arrivée à Manchester, Aurach et lui, se promenèrent le long du canal fluvial et passèrent devant les quartiers situés de l'autre côté **des eaux noires face au soleil couchant**. Ce canal avait été construit entre 1887 et 1894 par des **travailleurs irlandais qui avaient charrié soixante millions de mètres cubes de terre et construit d'immenses écluses** permettant le passage à des bateaux de haute mer. A cette époque, **Manchester était une Jérusalem de l'industrie et le canal avait fait de cette ville le plus grand port fluvial**. Sans cesse l'on chargeait et déchargeait toutes les matières premières que l'on consommait, travaillait ou transformait. C'est en 1930 que **ce trafic avait atteint son apogée avant de décroître inexorablement jusqu'à ce qu'il arrête ses activités en 1950**. Face à **l'inertie régnante** il est difficile de se représenter le spectacle de ces bâtiments qui glissaient parmi les maisons dont **les toits d'ardoise** noire les dépassaient et qui en hiver surgissaient **du brouillard** pour disparaître à nouveau **dans l'air blanc** ; tout ceci était pour moi, dit Aurach, un spectacle incompréhensible.

## **Deuxième partie : récit d'Aurach (p. 246 – p. 263)**

Ce récit comporte trois volets : les cheminées d'usine de Manchester, – à l'époque elles fumaient par milliers jour et nuit – qui donnèrent à Max Aurach le sentiment d'être arrivé à destination car elles rappelaient au peintre l'univers concentrationnaire de la Shoah. Puis les tableaux d'Issenheim du peintre Grünewald d'où émanait une conception extrême de la souffrance et qui fut l'unique occasion pour Aurach de quitter Manchester. Et c'est la maquette du temple de Salomon que Frohmann, natif de Drohobytch en Ukraine, mit sept ans à réaliser qui constitue le troisième volet. À la noirceur de la ville industrielle et de ses cheminées, à l'expression de la douleur infinie des tableaux de Grünewald, à la destruction du Temple de Salomon répondent la splendeur des paysages suisses et la force du souvenir contenue dans la maquette du temple de Salomon.

Aurach raconta qu'à l'âge de dix huit ans, à l'automne de l'année 1943, il était arrivé à Manchester pour étudier les beaux-arts ; quelques mois après, c'était au début de l'année 1944, il avait été appelé sous les drapeaux. Au début du mois de mai 1945, son certificat de démobilisation en poche, il prit le chemin de **Manchester** afin de reprendre ses études **aux beaux-arts**. C'était avec la plus grande netteté qu'il revoyait **cette marche printanière sous la lumière** et la pluie durant laquelle, après avoir traversé un paysage de fagne, il avait aperçu d'en haut **la ville** où désormais il vivait. **Les derniers rayons du soleil illuminaient les bords des nuages et inondaient le paysage de clarté**. Ce n'était que lorsque **ce feu de Bengale s'éteignait** que l'œil pouvait déborder au-delà des rangées de maison, des usines **jusqu'au centre ville noir profond**. **Des cheminées d'usine** indéfiniment. Presque **la totalité de ces cheminées**, dit Aurach, **ne fonctionnent plus**. A l'époque **elles fumaient** par milliers, **jour et nuit : cheminées rondes et carrées et cheminées crachant une fumée jaunâtre**. Aurach



avait le sentiment d'être arrivé à destination. Une dernière fois il regarda **la forêt vert pâle** et aperçut en bas **tel un nuage sur les pâturages une horde de cerfs s'en allant dans la nuit**.

Aurach raconta qu'il y avait vingt-deux ans qu'il était à Manchester et que cette ville avait définitivement pris possession de lui. Depuis sa jeunesse il n'avait entrepris qu'un voyage à l'étranger ; c'était il y a deux ans lorsqu'il est allé à Colmar puis au Lac Léman en passant par Bâle. Son vœu le plus cher était de voir **les tableaux d'Issenheim du peintre Grünewald** et en particulier **la mise au tombeau**. La conception extrême qu'il avait du monde et qui inondait son art lui convenait. Le flux du souvenir lui rappela la manière dont il fut envahi un vendredi matin par **le paroxysme de la douleur** en se penchant vers son chat. Après une longue interruption de son récit Max Aurach poursuivit que c'est à Colmar que les souvenirs lui revinrent en mémoire et qu'à la suite de son séjour de huit jours, il prit la décision **de poursuivre la route** jusqu'au lac Léman afin de retrouver les traces d'événements auxquels il n'avait jamais osé toucher. Son père, qui était marchand d'art, l'avait emmené l'année 1936 à Interlaken au Victoria Jungfrau puis au Palace de Montreux. Ses expositions comportaient environ cinq douzaines de tableaux avec **un cadre doré** dans le style de la peinture hollandaise et, précisa Max Aurach, des scènes de genre s'apparentant au peintre Murillo, ou des tableaux de nature allemande inhabitée dont l'un représentait **un paysage sombre de landes avec deux génévriers baignés par la lumière rouge foncée du soleil couchant**. Pour le récompenser de l'avoir aidé, ils allèrent au Jungfraujoch d'où il put admirer **la plus grande coulée de glace d'Europe d'un blanc immaculé** ; ensuite ce furent **les pentes vertes d'une montagne sur les rives du Léman**. Puis de Montreux jusqu'à Miex pour atteindre le sommet du Grammont où sous le ciel bleu ils contemplèrent **le lac encore plus bleu**, les villes claires et à leurs pieds Saint-Gingolph **noyé dans l'ombre**. Ces impressions remontant à trente ans et **d'une beauté étonnante** contenaient **une menace** qui aggrava encore plus **son état dépressif**. Après avoir vécu reclus une semaine il décida d'escalader encore une fois **le Grammont**. Au sommet le paysage du Léman inchangé sur lequel de minuscules bateaux dessinaient **des sillages blancs sur l'eau bleue** et sur l'autre rive des trains. Il était sur le point de se précipiter et de tomber lorsqu'un homme avec un filet à papillons **de gaze blanche** lui dit qu'il était temps de songer à redescendre. La descente, le retour du Grammont, les derniers jours passés au Palace, le voyage en Angleterre, rien n'était resté dans sa mémoire. De cette époque il ne lui restait plus que le souvenir du portrait *Man with a Butterfly Net* : travail qu'il avait fini par brûler à cause d'innombrables couches de peinture. Le désespoir l'avait conduit à prendre des neuroleptiques qui lui avaient causé toutes sortes d'hallucinations, lui rappelant la tentation de saint Antoine sur le retable d'Issenheim : au cours d'une de ces hallucinations il vit un monsieur avec sur les genoux **une maquette dorée du temple de Salomon**. Cet homme s'appelait Frohmann, était natif de **Drogobytch** et expliqua qu'il avait mis sept ans à réaliser une reproduction suivant les indications de la Bible et qu'il allait **de ghetto en ghetto** pour la présenter. Max Aurach raconta que pour la première fois il sut ce qu'était **une œuvre d'art**.

**Troisième partie : reprise du récit par le narrateur** (qui relate sa conversation avec Max Aurach : p. 263 – p. 289)

W.G. Sebald avertit que le document historique peut être faussé – l'exemple de l'autodafé de Wurtzbourg le montre ; toutefois c'est une recherche dans les archives qui confirme ce que dit l'oncle au sujet de la falsification et c'est le plafond de Tiepolo qui suscite chez Max Aurach le souvenir du passé. Et sont présentes les dualités fondamentales de *Die Ausgewanderten* telles que la ville industrielle et la nature, le noir et le blanc, l'obscurité et la lumière.

Après trois années passées à Manchester, le narrateur alla enseigner en Suisse à la fin de l'été 1969. Tandis que **la ville de Manchester était recouverte de suie et affichait un état de décrépitude, les montagnes enneigées, les lumières d'automne** le remplirent d'émotion. Dans le comté du Norfolk les souvenirs qu'il avait de Max Aurach et de Manchester ne cessèrent de se dissiper ; c'est fin novembre 1989 à la Tate Gallery de Londres, en regardant un tableau de Max Aurach, qu'il se souvint du peintre. Bien que ses toiles aient atteint une cote très élevée, l'artiste continuait à passer dix heures par jour devant son chevalet dans son atelier de Manchester, pouvait-on lire dans un article le concernant. Au cours de leurs conversations communes, ils n'avaient jamais évoqué les origines du peintre. Il était écrit dans cet article que celui-ci était arrivé en Angleterre en 1939 à l'âge de quinze ans de Munich où son père était marchand d'art. Le narrateur regrette de ne pas avoir interrogé son ami ; il prend donc le train **en direction de Manchester**, traverse **les forêts d'épicéas, la lande lugubre**, voit défiler sous ses yeux **la laideur des villes, des industries abandonnées**, mais aussi **les prairies, les bourrasques de neige et les couleurs changeantes du temps**. Manchester était restée **la même, délabrée et désaffectée**. Les façades de verre des bureaux reflètent **les terrains vagues et les nuages de la mer d'Irlande**. Le narrateur retrouve **l'atelier d'Aurach avec le petit amandier sur le point de fleurir** : dans l'atelier la même **lumière** sourde tombant des fenêtres et sur le sol recouvert **d'une croûte noire** le chevalet avec **un carton noir**. Dans **la pénombre** se tenait Max Aurach. Ils parlèrent beaucoup **jusque tard dans la nuit de l'asile en Angleterre, de la ville d'émigrants qu'était Manchester et de son déclin** etc. Lorsque je pense à l'Allemagne, dit Aurach, elle me paraît démentielle et c'est la raison pour laquelle je n'y retourne pas : comme une dame en robe de bal taillée **dans de la soie grise avec une capeline piquée de roses de la même couleur**. Avec cette **dame habillée de gris** Max Aurach ne peut jamais échanger un mot car elle ne parle

que l'allemand, langue qu'il a oubliée depuis l'adieu à l'aéroport munichois d'Oberwiesenfeld et c'est sans doute pour cette raison que ses souvenirs ne franchissent pas la limite de ses neuf et huit ans. En fait, **de l'époque de Munich après 1933, il ne se souvenait que des processions, défilés et parades.** À la maison, explique Max Aurach, nous ne parlions pas de la nouvelle ère et essayions de maintenir la même vie ; seul l'oncle Leo s'exprimait : il avait enseigné le latin et le grec au lycée de Wurtzbourg jusqu'à son exclusion et un jour il montra au père d'Aurach un article sur **l'autodafé du 10 mai avec une photographie de la Residenzplatz de Wurtzbourg et du bûcher sur lequel on avait brûlé les livres et dont il disait que c'était une falsification ; on avait simplement rajouté un panache de fumée et un ciel nocturne d'un noir d'encre.** Si cette histoire parut tout d'abord invraisemblable au narrateur, il ne put en douter **après avoir consulté les archives.** Plus tard, dans les escaliers de la Résidence, il contempla avec son oncle **le plafond peint par Tiepolo.** Et cet après-midi passé à Wurtzbourg lui était revenu en mémoire lorsqu'il feuilleta un ouvrage sur l'œuvre de Tiepolo **où il n'avait cessé d'admirer des reproductions de la fresque de Wurtzbourg, des sombres et lumineuses beautés représentées, du Maure agenouillé avec son parasol et de la merveilleuse amazone avec sa coiffe de plumes sur la tête.** C'est en détaillant ces images avec une loupe que le souvenir est peu à peu revenu. Max Aurach raconta combien l'ambiance était pesante à la maison ; en fait il n'a jamais été question de quitter l'Allemagne, pas même après que les nazis eurent confisqué les objets de valeur pour l'unique raison qu'il s'agissait d'un patrimoine culturel allemand. **Après la Nuit de Cristal le père d'Aurach a été interné à Dachau ;** toutefois il réussit à obtenir un visa et le 17 mai les parents de Max Aurach le conduisirent à l'aéroport par une belle et fraîche matinée. Le vol du JU 52 n'allait que jusqu'à Francfort où il passa le contrôle de douane. Puis il s'envola vers Londres dans un appareil de la British European Airways ; ce fut un beau vol, l'oncle Leo vint le chercher lorsqu'il atterrit à Londres vers trois heures de l'après-midi. Après avoir passé sa première nuit dans un petit hôtel **d'émigrants** de Bloomsbury il dut essayer son nouvel uniforme scolaire qui ressemblait à un habit de bouffon et lorsqu'il vit la pension de troisième catégorie choisie par son oncle il pensa perdre la raison. **La déportation de ses parents** ainsi que le retard avec lequel il apprit leur mort provoquèrent le malheur de sa jeunesse et **ont assombri et obscurci ses dernières années.** Au début de 1942 l'oncle Leo, poursuivit Max Aurach, s'est embarqué pour New York où il devait le rejoindre mais il prit la décision de rester à **Manchester** car il ne voulait pas que quelqu'un lui rappelle ses origines. Mais **Manchester, ville d'immigrants** composée avant tout d'Allemands et de Juifs, lui a remis en mémoire tout ce qu'il tentait d'oublier. A cause de cette influence juive et allemande il se sentait comme à la maison entre **les façades noires de cette ville industrielle.** Lorsque le narrateur revint le lendemain pour lui faire ses adieux, Max Aurach lui remit quelques photographies ainsi que la centaine de pages que sa mère avait écrites entre 1939 et 1941 dans l'appartement de la Sternwartstrasse : elle racontait les difficultés rencontrées en vue de l'obtention d'un visa et expliquait également que **l'émigration** devenait de moins en moins réalisable ; elle ne consacrait aucune ligne aux événements du jour mais **décrivait avec passion son enfance au village de Steinach et sa jeunesse à Bad Kissingen.** Ces notes, par endroits si merveilleuses, apparurent à Max Aurach comme **un méchant conte de fées** et c'est la raison pour laquelle il les remit au narrateur.

**Quatrième partie : feuillets rédigés par la mère d'Aurach, Luisa Lanzberg (p. 289 – p. 327)**

Les Mémoires de Luisa Lanzberg sont la retranscription d'écrits authentiques confiés à l'auteur<sup>66</sup> par un de ses amis. Il s'agit donc d'une écriture autobiographique et la présence de la culture juive et de la culture allemande qui se retrouvent réunies malgré leur opposition n'a rien d'intentionnel mais émerge tout naturellement d'une conscience partagée entre ces deux pôles. Les mémoires de Luisa Lanzberg révèlent à quel point l'univers de l'émigré juif se situe à la frange du monde commun, en dehors des catégories habituelles, entre pays d'origine et pays natal.

Dans ces feuillets la mère d'Aurach décrit d'abord son enfance dans son village natal de Steinach puis la vie bourgeoise de Kissingen qui signifie *de facto* un premier exil.

---

<sup>66</sup> Ayant consulté les Archives de Marbach, nous avons pu lire ces écrits qui témoignent de l'authenticité du matériau utilisé par W.G. Sebald. Il est frappant de constater à quel point ce texte original a été parfois simplement recopié. Nous reviendrons un peu plus loin sur cette question essentielle.

## a) Enfance à Steinach

(opposition temps calendaire – le rythme du calendrier et de ses fêtes/temps cosmique – le rythme des saisons –, culture allemande/culture juive)

Luisa Lanzberg dépeint son village natal de Steinach comme le sanctuaire de son originalité culturelle. Il y a comme une symbiose entre tradition juive et culture germanique et le temps calendaire rythmé par les traditions et les fêtes s'oppose au temps cosmique et au rythme des saisons.

Le narrateur se charge de restituer de façon fragmentaire les écrits de Luisa Lanzberg : **c'est depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle que la présence de sa famille est attestée dans le village de Steinach près de Bad Kissingen** ; cette localité placée **sous la souveraineté des prince évêques de Wurtzbourg** était composée pour un tiers de Juifs – aujourd'hui, aucun **Juif** ne vit plus à Steinach. C'est là que Luisa a grandi et vécu jusqu'à sa seizième année jusqu'à ce qu'ils déménagent à Kissingen en janvier 1905, écrit Luisa Lanzberg. Puis elle décrit l'intérieur de sa maison où **il y a de très belles choses attestant pour la plupart de l'appartenance à la culture allemande** - un portrait de la sœur de son père, **une vraie Germania**, les œuvres de **Heinrich Heine**, les *Münchener Neueste Nachrichten*, le mélianthé avec ses ombelles en forme d'**étoiles blanches** et pelucheuses et un cœur rose. Leo et elle, poursuit Lucy Landau, furent envoyés vers quatre ou cinq ans au foyer chrétien pour enfants. Et en été, **le jour du sabbat**, ils faisaient une longue promenade jusqu'à Bad Bocklet ou bien ils restaient assis en fin d'après-midi à l'ombre des marronniers. **Pour la fin du sabbat ils allument la grosse bougie torsadée, tressée avec de la cire de toutes les couleurs**. Le dimanche après-midi, écrit Luisa, papa fait ses comptes et maman, assise auprès de lui, lit les *Münchener Neueste Nachrichten*. En été, les persiennes sont fermées et la **lumière** tombe de biais dans la **pénombre**, telle **une échelle de Jacob**. Puis l'automne arrive : c'est **la fête de Rosh ha-Shana et la nouvelle année** ; une semaine et demie plus tard, c'est **la fête de la Réconciliation**. Cela fait quelques années qu'ils vont dans une école réservée **aux enfants juifs** de la localité ; leur maître Salomon Bein fait régner une discipline sévère tout en se considérant avant tout comme un serviteur de l'État. **Après l'action de grâce, Der Du den Tag heraufführst, Herr**, l'instituteur leur assigne leurs tâches respectives. Mais c'est bientôt **Hanukah** et l'anniversaire de maître Bein, c'est-à-dire le jour où on lira **des histoires et des légendes traditionnelles allemandes**. Et **la veille de Pessah** leur père fait le tour de la maison une plume d'oie à la main. C'est l'automne à nouveau, et Leo est maintenant au lycée de Münnerstadt à deux heures de marche de Steinach ; inconsolable de devoir aller seule à l'école, Luisa tombe malade ; puis c'est au tour de son frère Leo qui a des poumons fragiles.

## b) Jeunesse à Kissingen (opposition ombre/lumière, malaise/magie de la vie bourgeoise)

La vie à Kissingen représente l'existence bourgeoise de l'ère industrielle et occulte en quelque sorte la distance entre culture allemande et identité juive qui s'estompe au profit de la dissonance entre le malaise de la vie bourgeoise et son côté magique. Mais derrière cette existence bourgeoise – fruit de l'ère industrielle – erre *thanatos* – le fiancé de Luisa Lanzberg meurt et l'histoire de Luisa Lanzberg et de son époux s'achève dans les camps de la mort.

Dans un autre passage de ses mémoires Luisa explique que son enfance s'est terminée en janvier 1905 lorsqu'ils déménagèrent à Kissingen **dans une maison neuve de trois étages achetée grâce à une hypothèque prise par une banque de Francfort**. Ces dernières années le commerce de chevaux Lazarus Lanzberg avait prospéré et le père de Luisa prétendait alors à **une existence bourgeoise**. Mais le sérieux de la vie de cette époque avait entravé la réceptivité de sa mémoire. En outre, écrit Luisa, **la villa Lanzberg lui était toujours restée étrangère, il y régnait une atmosphère de malaise qui généra un mal insidieux et irrémédiable**. Sa mère lui menait la vie rude **car il y avait fort à faire à la maison** et les après-midi elle suivait des cours de sténographie et de comptabilité chez les Visitandines. Durant la saison elle n'avait la permission d'aller au concert nocturne que lorsque Leo quittait le lycée pour venir à la maison : elle portait **une robe blanche**, le parc de la station thermale était parfois **illuminé**, les allées étaient tendues de **lampions multicolores** et baignaient dans une **lumière magique** ; devant la résidence du régent **les jets d'eau des fontaines étaient alternativement d'argent et d'or**. La nuit il leur arrivait de surveiller le passage de **la comète Halley** et une fois il y eut **une éclipse totale du soleil** : cela l'inquiéta de voir **l'ombre de la lune assombrir le soleil**. Le lendemain, Laura Mandel arriva avec son père. Monsieur Mandel travaillait à un projet sur l'immuabilité du Reich et Laura était pour la révolution. Lors de la dernière saison où elle était venue, elles avaient fêté leur vingt et un ans. Ce jour là elle portait **un chapeau de paille laqué de noir** à ruban vert et **sous le soleil rayonnant l'ombre d'un zeppelin** glissait dans **l'air d'azur**. À leurs côtés, un jeune homme, Fritz Waldhof, corniste à l'orchestre des thermes, leur adressa la parole : lors de leur première excursion ensemble **les**

**champs étaient en fleur** et Luisa était heureuse. Les années suivantes se passèrent à attendre le retour du corniste de Vienne et par un après-midi de septembre **d'une beauté limpide** Fritz lui demanda de devenir sa femme. Quelque temps après la célébration de leurs fiançailles elle apprit par un télégramme **sa mort** causée par une attaque cérébrale. Luisa a passé toute la durée de **la guerre** à Kissingen ; celle-ci terminée, elle fit la connaissance de son époux, qui portait le même prénom et était en train de se construire **une existence bourgeoise dans le marché de l'art**. Comme le sonneur de cor il aimait faire de longues randonnées. Un jour, après leur mariage, ils virent **après un violent orage les verts pâturages au-dessous d'eux s'illuminer sous le soleil**. Puis à Munich durant l'hiver le Jardin anglais se métamorphosa en **une féerie de givre**.

**Cinquième partie : reprise du récit par le narrateur** (opposition destructions de l'histoire/splendeur de la nature et des éléments, le Bien/le Mal : p. 327 – p. 355)

Après avoir constaté les destructions de l'histoire et le non-respect des lieux de mémoire – la nouvelle synagogue a été rasée, le cimetière juif n'est plus qu'un terrain en friche couvert de sépultures tombant en ruine et où l'on peut lire sur un monument funéraire que Lazarus Lanzberg mourut à Theresienstadt et que Fritz et Luisa furent déportés en 1941 – l'auteur contemple le bâtiment des salines qu'il visite avant de quitter Kissingen : là, il admire la métamorphose que l'eau fait subir aux fascines. L'histoire s'arrête avec les vues du ghetto de Litzmannstadt : sur l'une des photos se tiennent trois jeunes filles que le narrateur compare aux filles de la Nuit : Noma, Decuma et Morta.

Ce sont les Mémoires de Luisa Lanzberg qui ont incité le narrateur fin juin 1991 à prendre le train pour aller à Kissingen et à Steinach. Arrivé à Kissingen, le narrateur se rendit à l'hôtel de ville où un fonctionnaire lui indiqua l'emplacement de **l'ancienne synagogue** puis l'endroit où se trouvait **le cimetière juif**. Durant **la nuit de Cristal** ce qu'on appelait **la nouvelle synagogue avait été rasée entièrement** et à sa place se trouvait aujourd'hui l'Office du travail. Le fonctionnaire remit au narrateur deux clés pour parvenir au cimetière juif mais aucune des deux n'entraîna dans la serrure. Après en avoir escaladé le mur d'enceinte, le narrateur raconte qu'il vit **un terrain en friche couvert de sépultures tombant en ruine**. L'on pouvait encore y lire **les beaux noms que les Allemands avaient dû tant envier aux Juifs**. Sur un monument funéraire était inscrit que **Lazarus Lanzberg était mort à Theresienstadt en 1942 et que Fritz et Luisa furent déportés en novembre 1941**. Seule Lily qui avait mis fin à ses jours avait pu reposer ici. Durant son séjour à Kissingen et à Steinach le narrateur ressentit l'abêtissement, l'amnésie des Allemands : c'est la raison pour laquelle il décida de partir car s'il avait beaucoup appris sur **la communauté juive** de Kissingen ses recherches sur l'histoire de la famille Lanzberg n'avaient pas été fructueuses. Toutefois il relate la visite à **la saline** qu'il fit avant de quitter les lieux : bien que ce fût interdit il monta à la galerie d'où l'on voyait les fascines de prunelliers à travers lesquelles s'écoulait **l'eau minérale** ; il admira les dimensions de l'installation ainsi que **la métamorphose que l'eau fait subir aux fascines en les minéralisant** et respira **l'air rempli de myriades d'infimes gouttelettes**. C'est durant les mois de l'hiver 1990-1991 qu'il travailla à l'histoire de Max Aurach, confia-t-il, et en proie à des scrupules, il eut l'impression, mettant en cause la possibilité de toute écriture, de ne pas rendre justice aux victimes. Lorsqu'il apprit que Max Aurach souffrait d'un emphysème pulmonaire, **il alla lui rendre visite à l'hôpital où il resta un moment au chevet du malade au teint de cendre** puis il repartit à pied à travers les quartiers sud de la ville, **les cités désertées et livrées à l'abandon**. Après avoir longé **des entrepôts aux fenêtres brisées**, être passé sous des autoroutes urbaines, avoir franchi des ponts de canaux et **des champs de ruines**, la façade du Midland Hotel apparut dans **la lumière** : le Midland Hotel fut édifié vers la fin du siècle dernier et était jadis réputé dans tout le pays en raison du **luxe de ses installations sanitaires** parmi lesquelles **les tuyauteries de cuivre et de laiton** ; il était également connu pour **sa serre exotique** et son atmosphère surchauffée au cœur de cette ville septentrionale, froide et humide. Aujourd'hui, dit le narrateur, cet hôtel est au bord de la faillite. Et lorsqu'il entra dans sa chambre au cinquième étage il regarda **le soir tomber, la pluie avec le crépuscule, les taxis noirs**. Une rumeur incessante montait jusqu'à la fenêtre et durant l'une des pauses de silence le narrateur a l'impression d'entendre dans le Free Trade Hall d'à côté **l'orchestre symphonique local** ainsi que le petit chanteur d'opéra qui dans les années soixante se produisait toujours au Liston's Music Hall et **chantait en allemand de longs passages de Parsifal**. Le narrateur entendit de nouveau ce chanteur mais en fond surgirent les vues **d'une exposition visitée l'année précédente à Francfort : des photographies, soit gris-bleu, soit sépia du ghetto de Litzmannstadt créé en 1940**. Les clichés, réapparus en 1987, avaient été pris **pour servir la mémoire**. Il y avait **des images du ghetto, images vides sur lesquelles personne n'apparaissait bien que le ghetto ait compté jusqu'à soixante dix mille âmes**. Le photographe avait voulu par ces photos témoigner de l'organisation modèle du ghetto et avant tout de la représentation de « notre industrie ». Derrière un cadre de métier à tisser vertical, trois jeunes femmes de peut-être vingt ans qui pouvaient s'appeler Roza, Lusja et Lea ou **Nona, Decuma et Morta** – les filles de la Nuit et leurs attributs, le fuseau, le fil et les ciseaux.

La dichotomie de l'ombre et de la lumière constitue donc la structure de ces quatre histoires, elle en régit l'ordre et l'idéologie. Nous avons pu constater que chaque histoire est construite sur une opposition, voire un balancement entre deux pôles qui préside à l'organisation et à l'imagination de ces récits. Il s'agit de la vision du monde, de la vision de l'Histoire de l'auteur, fortement marquée par l'École de Francfort, où le jeu du binaire se relaie indéfiniment et illustre une dialectique du progrès proche de celle de la *Dialectique de la Raison*.

## II. Analyse stylistique de l'écriture

À la question de savoir si son écriture a subi l'influence de la poésie allemande W.G. Sebald répond que c'est surtout la prose allemande provinciale du XIX<sup>e</sup> siècle qui l'a marqué, non seulement parce qu'elle a vu le jour dans son « pays », mais aussi à cause de sa « très grande intensité » :

The influence came, if from anywhere, from nineteenth-century German prose writing, which also has prosodic rhythms that are very pronounced, where prose is more important than, say, social background or plot in any manifest sense. And this nineteenth-century German prose writing even at the time was very provincial. It never was received outside Germany to any extent worth mentioning. But it's always been very close to me, not least because the writers all hailed from the periphery of the German-speaking lands, where I also come from. Adalbert Stifter in Austria. Gottfried Keller in Switzerland. They are both absolutely wonderful writers who achieved a very, very high intensity in their prose<sup>67</sup>.

L'écriture de W.G. Sebald, ignorant tout néologisme et tout terme récent, représente une époque historique d'avant la Shoah ; c'est l'auteur qui s'exprime à travers les mots d'Aurach lorsque celui-ci dit que la « dame en gris » (ce personnage mystérieux est la métaphore du souvenir qu'a gardé Aurach de son pays) ne comprend que sa langue maternelle, l'allemand, qu'il n'a pas une seule fois parlé depuis 1939, c'est-à-dire depuis l'adieu à ses parents à l'aéroport de Munich et dont il ne lui reste qu'un vague murmure<sup>68</sup>.

Nous avons fait le choix de commencer par une analyse du signifiant afin de pouvoir en dégager la spécificité et construire l'étude de l'ouvrage en partant d'un mode d'écriture

---

<sup>67</sup> « Si influence il y a eu, elle est venue de la littérature allemande du XIX<sup>e</sup> siècle, qui possède des rythmes prosodiques très prononcés, où la prose est plus importante que, dirons-nous, le contexte social ou l'action dans tous les sens du terme. Cette littérature allemande du XIX<sup>e</sup> siècle était, même à cette époque, très provinciale et sa réception en dehors des limites de l'Allemagne ne mérite pas d'être mentionnée. Mais elle a toujours été proche de moi, notamment parce que tous les écrivains sont originaires des pays situés à la périphérie de l'espace germanophone d'où je viens. Adalbert Stifter en Autriche. Gottfried Keller en Suisse. Tous deux sont de merveilleux écrivains qui sont parvenus à un très haut degré d'intensité dans leur prose. » *The emergence of memory, conversations with W.G. Sebald*, p. 77-78 (traduction personnelle).

<sup>68</sup> Cf. DA, p. 271.

bien défini. Ainsi nous proposons dans ce chapitre de relever avec précision les marques de la langue et du style de *Die Ausgewanderten* : les différentes stratégies d'écriture – longs rubans phrastiques, hypotaxe, parataxe, harmonie imitative, effets mélodiques, rythmiques et stylistiques, allitérations, assonances, rhétorique argumentative, pamphlétaire ou satirique, écriture picturale, le tout participant d'un lyrisme élégiaque<sup>69</sup>. Mais au-delà de ce ton lyrique, la langue de W.G. Sebald, lourde de souvenirs, de mémoire et d'histoire, s'élève avec d'autant plus de force que la densité de son tissu textuel la tient au sol. La langue, ici, suit le tracé de la conscience individuelle qui, attachée dans le filet arachnéen de ses itinéraires, s'élève pour rejoindre un degré supérieur. Ainsi que le narrateur l'écrit dans *Die Ringe des Saturn* au sujet de la langue de Thomas Browne, celle de W.G. Sebald offre une matière qui, malgré la densité et la longueur des phrases, pratique l'art de la lévitation :

Und um den dafür notwendigen Grad von Erhabenheit zu erreichen, gab es für ihn nur das einzige Mittel eines gefährvollen Höhenfluges der Sprache. Wie die anderen Schriftsteller des englischen 17. Jahrhunderts führt auch Browne ständig seine ganze Gelehrsamkeit mit sich, einen ungeheuren Zitatenschatz und die Namen aller ihm vorausgegangen Autoritäten, arbeitet mit weit ausufernden Metaphern und Analogien und baut labyrinthische, bisweilen über ein, zwei Seiten sich hinziehende Satzgebilde, die Prozessionen oder Trauerzügen gleichen in ihrer schieren Aufwendigkeit. Zwar gelingt es ihm, unter anderem wegen dieser enormen Belastung, nicht immer, von der Erde abzuheben, aber wenn er, mitsamt seiner Fracht, auf den Kreisen seiner Prosa höher und höher getragen wird wie ein Segler auf den warmen Strömungen der Luft, dann ergreift selbst den heutigen Leser noch ein Gefühl der Levitation<sup>70</sup>.

« La Shoah nous emplit de honte », c'est en ces termes que s'est exprimée la chancelière allemande, Angela Merkel. Premier chef de gouvernement allemand à être reçu, mardi 18 mars 2008, dans l'enceinte de la Knesset, le parlement israélien, Angela Merkel s'y est exprimée quelques instants en hébreu, donnant ainsi une tonalité supplémentaire à ce geste de réconciliation hautement symbolique, plus de soixante ans après le génocide juif. Seuls

<sup>69</sup> Ainsi que l'étymologie du mot l'indique, le lyrisme est lié à l'idée de musique – lyrisme vient de lyre, instrument de musique –. La poésie lyrique était une poésie chantée qu'un accompagnement de lyre soutenait. Et si au XVIII<sup>e</sup> siècle l'expression du sentiment personnel nourri par l'individualisme se développe considérablement le lyrisme s'attache alors à des caractéristiques comme l'émotion, la subjectivité, la nostalgie ; Hegel définit dans son *Esthétique* la poésie lyrique : « Ce qui forme le contenu de la poésie lyrique, ce n'est pas le déroulement d'une action objective s'élargissant jusqu'aux limites du monde, dans toute sa richesse, mais le sujet individuel et, par conséquent, les situations et les objets particuliers, ainsi que la manière dont l'âme, avec ses jugements subjectifs, ses joies, ses admirations, ses douleurs et ses sensations, prend conscience d'elle-même au sein de ce contenu. » Hegel, *Esthétique, La Poésie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, p. 253.

<sup>70</sup> « Et pour atteindre le degré d'élévation que cela nécessitait, il n'avait d'autre moyen que de voler à haute altitude, dangereusement sur les ailes de la langue. A l'instar des autres écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle anglais, Browne est constamment lesté de toute son érudition, un fonds colossal de citations comprenant les noms de tous ceux qui ont fait autorité avant lui ; il use de métaphores et d'analogies qu'il pousse jusque dans leurs derniers retranchements et bâtit des phrases labyrinthiques, se déroulant parfois sur une et même deux pages entières, foisonnantes, semblables à des processions ou à des cortèges funèbres. En raison notamment de cette charge énorme, il ne parvient pas toujours à décoller du sol, mais quand il se laisse porter, tel un adepte du vol à voile aspiré par les courants d'air chaud, de plus en plus haut, avec son fardeau, par les mouvements orbiculaires de sa prose, alors, même le lecteur d'aujourd'hui a le sentiment d'entrer en lévitation. » *RS*, p. 29-30 (*Les Anneaux de Saturne*, p. 30-31).

quelques députés de l'extrême droite étaient manquants, déclarant que la langue allemande était la langue de la Shoah et que par conséquent elle ne devrait plus être permise. C'est sans doute pour cette raison que la langue de W.G. Sebald est une langue volontairement purifiée des scories de l'Histoire : langue muséale, elle rappelle l'époque d'avant la Shoah.

L'écriture de Sebald réfléchit le scandale de la Shoah. Et Max Aurach, héros éponyme du quatrième récit de l'ouvrage, nous offre, nous venons de le dire, l'allégorie de l'élégante dame vêtue d'une robe de bal en soie grise qui représente l'Allemagne d'avant la déchirure : lorsqu'il pense à l'Allemagne, c'est la folie qui lui vient à l'esprit. Aussi ne veut-il se souvenir que de l'Allemagne d'avant 1939, d'avant l'émigration, d'avant son départ à l'aéroport de Munich. Et de même que la langue allemande vit en lui comme un murmure lointain, de même il se rappelle l'Allemagne comme quelque chose d'effacé, de distant, de gris, au devant duquel se dessinent processions, défilés et parades du Troisième Reich :

Wenn ich an Deutschland denke, kommt es mir vor wie etwas Wahnsinniges in meinem Kopf. Und wahrscheinlich aus der Befürchtung, dass ich dieses Wahnsinnige würde bestätigt finden, bin ich nie mehr in Deutschland gewesen. Deutschland, müssen Sie wissen, erscheint mir als ein zurückgebliebenes, zerstörtes, irgendwie extraterritoriales Land, bevölkert von Menschen, deren Gesichter wunderschön sowohl als furchtbar verbacken sind. Sämtlich tragen sie Kleider aus den Dreißiger Jahren oder noch ältere Moden und außerdem zu ihren Kostümen völlig unpassende Kopfbedeckungen – Fliegerhauben, Schildmützen, Klappzylinder, Ohrenschützer, gekreuzte Stirnbänder und handgestrickte wollene Kappen. So erscheint bei mir täglich eine elegante Dame in einem Ballkleid aus grauer Fallschirmseide und mit einem breitkrempigen, mit grauen Rosen besteckten Hut. [...] Ich glaube, die graue Dame versteht nur ihre Muttersprache, das Deutsche, das ich seit 1939, seit dem Abschied von den Eltern auf dem Münchner Flughafen Oberwiesenfeld, nicht ein einziges Mal mehr gesprochen habe und von dem nur ein Nachhall, ein dumpfes, unverständliches Murmeln und Raunen noch da ist in mir. Möglicherweise, fuhr Aurach fort, hängt es mit dieser Einbuße oder Verschüttung der Sprache zusammen, dass meine Erinnerungen nicht weiter zurückreichen als bis in mein neuntes oder achttes Jahr und dass mir auch aus der Münchner Zeit nach 1933 kaum etwas anderes erinnerlich ist als die Prozessionen, Umzüge und Paraden, zu denen es offenbar immer einen Anlass gegeben hat<sup>71</sup>.

La langue de Sebald refuse l'histoire et les souillures du nazisme, elle est restée en quelque sorte dans sa beauté virginale. Elle traduit, ainsi que l'explique Sigrid Korff, l'intention de l'auteur de redonner à la langue allemande la légitimité et la souveraineté perdues : *Sebalds*

---

<sup>71</sup> « Quand je pense à l'Allemagne, elle se présente à mon esprit comme quelque chose de démentiel. C'est vraisemblablement par crainte de trouver cette démence confirmée que je n'y suis plus jamais retourné. L'Allemagne, il faut que vous le sachiez, m'apparaît comme un pays resté en arrière, détruit, en quelque sorte extra-territorial, peuplé de gens dont les visages sont à la fois merveilleux et « mal cuits », ce qui est effrayant. Tous portent des vêtements des années trente ou à la mode il y a encore plus longtemps, et en outre des couvre-chefs qui ne siéent absolument pas à leurs tenues – bonnets d'aviateurs, casquettes à visière, gibus, protège-oreilles, bandeaux croisés sur le front et bonnets de laine tricotés main. Presque tous les jours apparaît chez moi une dame élégante, en robe de bal taillée dans de la soie grise de parachute, avec sur la tête une grande capeline piquée de roses grises. [...] Je crois que la dame grise ne comprend que sa langue maternelle, l'allemand, que depuis 1939, depuis les adieux à mes parents sur l'aéroport munichois d'Oberwiesenfeld, je n'ai plus jamais parlé une seule fois et dont il ne me reste qu'un écho, un murmure, un bruissement sourd et inintelligible. Il est possible, continua Ferber, que cette perte et cet ensevelissement de la langue aient quelque chose à voir avec le fait que mes souvenirs ne remontent pas plus loin qu'à ma neuvième ou huitième année et qu'il ne me reste de l'époque de Munich après 1933 guère plus que les processions, les défilés et les parades pour lesquels visiblement les occasions ne manquaient pas. » *DA.*, p. 270-272 (*Les émigrants*, p. 237-238).

*Konstruktion einer Sprache, die die Sprachentwicklung nach 1933 ausklammert, indem sie dort ansetzt, wo das Wissen der aus Deutschland vertriebenen Emigranten aufhört, kennzeichnet einen Versuch, die Hypothesen, mit denen der Nationalsozialismus die Sprache der deutschen Nachkriegsliteratur belastet hat, zu umgehen*<sup>72</sup>.

L'auteur manie l'art de l'hypotaxe dans le dessein de fabriquer un tissu évoluant dans l'apesanteur de la mémoire : ses longues phrases semblent ignorer le temps : [...] *aber die Zeit, so fuhr er fort, ist ein unzuverlässiger Maßstab, ja sie ist nichts als das Rumoren der Seele. Es gibt weder eine Vergangenheit noch eine Zukunft*<sup>73</sup>. La structure<sup>74</sup> complexe retrace les espaces cachés de la mémoire et les lignes fluides du souvenir tracées dans un style élevé déploient la perspective des destructions de l'histoire. La langue, ici, offre tout un éventail de particularités – archaïsmes, régionalismes, idiosyncrasies grammatico-syntaxiques, idiosyncrasies sémantiques, formes typiques de l'Allemagne du sud et austriacismes – dans le dessein non seulement de redonner au signe qu'est le mot une Signifiante, mais aussi de construire précisément sa propre expression littéraire et décalée. Certes les archaïsmes et régionalismes de la langue sébaldienne sont plutôt rares dans *Die Ausgewanderten*, mais l'emploi de langues étrangères recrée le déplacement géographique et offre au lecteur un

---

<sup>72</sup> « La construction par Sebald d'une langue qui met entre parenthèses l'évolution de la langue allemande après 1933 – date à laquelle elle commence, là où la connaissance pour les émigrés chassés d'Allemagne s'arrête – caractérise une tentative de contourner l'hypothèque par laquelle le national-socialisme a grevé la langue de la littérature allemande d'après-guerre. » Sigrid Korff, « Die Treue zum Detail. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ». In : *In der Sprache der Täter: neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Stephan Braese (dir.), Opladen, Westdeutscher Verlag 1998, p. 197.

<sup>73</sup> « [...] mais le temps, poursuivit-il, est un critère incertain, il n'indique rien d'autre que les fluctuations de l'âme. » DA, p. 270 (*Les émigrants*, p. 236)

<sup>74</sup> Le terme de structure a été longuement analysé par Mandana Covindassamy dans sa thèse *W.G. Sebald, cartographie d'une écriture en déplacement*. Elle lui préfère toutefois les termes de réseau et de rhizome qui, selon elle, correspondent mieux aux constructions de la prose sébaldienne : « Non seulement l'écriture sébaldienne se fonde sur un réseau d'éléments disséminés, plus que sur une structure, mais ces éléments se voient de surcroît affectés d'un coefficient dynamique. Le texte tisse sa toile. Il n'en est pas simplement un ; l'œuvre réside dans ce processus de constitution qui résulte de ces choix de construction. » (Mandana Covindassamy, *W.G. Sebald, Cartographie d'une écriture en déplacement*, p. 262) Ceci est intéressant à rapprocher du quinconce auquel W.G. Sebald fait allusion à propos de Thomas Browne dans *Die Ringe des Saturn* : « Darum dürfen wir unsere Philosophie bloss in kleinen Buchstaben schreiben, in den Kürzeln und Stenogrammen der vergänglichen Natur, auf denen allein der Abglanz der Ewigkeit liegt. Dem eigenen Vorsatz getreu, verzeichnet Browne die in der anscheinend unendlichen Vielfalt der Formen Mal für Mal wiederkehrenden Muster, beispielsweise in seiner Abhandlung über den Garten des Cyrus dasjenige des sogenannten Quincunx, das gebildet wird von den Eckpunkten eines regelmäßigen Vierecks und dem Punkt, an dem dessen Diagonalen sich überschneiden. Überall an der lebendigen und toten Materie entdeckt Browne diese Struktur, in gewissen kristallinen Formen, an Seesternen und Seeigeln, an den Wirbelknochen der Säugetiere, am Rückgrat der Vögel und Fische, auf der Haut mehrerer Arten von Schlangen, in den Spuren der über Kreuz sich fortbewegenden Vierfüßler, in den Konfigurationen der Körper der Raupen, Schmetterlinge, Seidenspinner und Nachfalter, in der Wurzel des Wasserfarns, den Samenhülsen der Sonnenblumen und Schirmpflanzen, im Innern der jungen Triebe der Eichen oder der Stengel des Schachtelhalms und in den Kunstwerken der Menschen, in den ägyptischen Pyramiden und im Mausoleum des Augustus ebenso wie in dem mit Granatapfelbäumen und weißen Lilien nach der Richtschnur bestückten Garten des Königs Salomon. (RS, p. 30-32) En fait, lorsque Sebald se penche sur les propos de Thomas Browne au sujet du caractère universel du quinconce, il semble bien que c'est sa propre voix que l'on entend ; ainsi cette figure qui ordonnerait le monde aurait servi également à la construction de la prose sébaldienne.



lexique augmenté de mots venus d'un horizon différent qui reflète, nous aurons l'occasion de revenir sur ce point, l'univers de l'exil.

Nous nous attacherons donc ici à étudier, de façon précise, les aspects stylistiques de *Die Ausgewanderten* qui nous ont paru les plus représentatifs.

## II. 1. Les phrases sébaldiennes

Notre recherche vise ici à observer la manière dont l'auteur a « fabriqué » les phrases de *Die Ausgewanderten* : syntaxe, constructions grammaticales, effets phonétiques, rythmiques, graphiques. Nous procéderons de façon linéaire afin de scruter le texte dans le détail.

Dans cette partie intitulée « Les phrases sébaldiennes » nous regarderons chacune des quatre histoires dans sa différence stylistique, mais aussi nous repérerons les constantes et les similitudes, nous considérerons la façon dont le signifié « sculpte » le signifiant.

### II. 1. 1. *Dr Henry Selwyn* : L'image retrouvée

Dès l'entrée en scène du Dr Selwyn, les syntagmes *sagte er* (p. 11), *sagte Dr. Selwyn* (p. 13, 14), *begann Dr. Selwyn [...] aus der Zeit zu berichten* (p. 23), *sagte Dr. Selwyn* (p. 24, 25), *erzählte er mir* (p. 30), *sagte mir Dr. Selwyn* (p. 31), *sagte Dr. Selwyn* (p. 35) marquent les enchâssements du récit du Dr Selwyn ; ces syntagmes verbaux signalent la présence de l'Autre à l'intérieur du récit du narrateur. Ici l'aspect ingressif inscrit ces mêmes syntagmes sur une trame événementielle puisqu'ils s'ordonnent comme une suite chronologique.

La langue, la phrase, le mot dans cette histoire s'attachent à décrire : peinture de paysages, d'intérieurs, portraits. Et à la place de l'intrigue traditionnelle, c'est l'image par son architecture, ses couleurs, sa lumière et son rythme qui focalise l'intérêt et sous-tend le récit. La langue, par sa syntaxe et sa ponctuation, participe à la manifestation sensible du souvenir. Dans la phrase suivante, les deux propositions indépendantes aident à la représentation des petits carrés de tuile ainsi que des pans de mur recouverts de lierre, tandis qu'une troisième proposition résolument plus longue retrace la ligne sinueuse du chemin ; la subordonnée relative qui clôt la phrase traduit l'image d'une pièce d'orfèvrerie que renvoie le gazon serti dans des bordures de fleurs, de buissons et d'arbres :

An der Nordseite waren die Ziegel grün geworden, scheckiger Efeu bedeckte teilweise die Mauern, und ein moosiger Weg führte am Dienstboteneingang und an den Schuppen für das Feuerholz vorbei durch

tiefe Schatten und schließlich wie auf eine Bühne hinaus auf eine große Terrasse mit steinerner Balustrade, **unterhalb derer ein weiter, quadratischer Rasenplatz lag, eingefasst von Blumenbeeten, Buschwerk und Bäumen**<sup>75</sup>.

En effet, il s'agit surtout dans cette histoire d'une succession de tableaux renvoyés par la mémoire qui définissent les différentes séquences, les diverses réflexions ou émotions du narrateur, comme par exemple dans ces passages où la description reproduit les fragments du souvenir. Ici, encore une fois, la prosodie et la syntaxe aident à révéler le regard du narrateur et la manière dont il reconstruit une réalité. Tandis que dans la première phrase la place éloignée du sujet – *eine Tür* – copie la configuration des lieux puisque la porte se situe effectivement au-delà du corridor, dans la seconde phrase l'hypotaxe, d'une part, l'énumération, d'autre part, imitent l'agencement de cet endroit de la maison. L'importance du groupe nominal *die mit Kohleimern, Holzkörbern, Putzzeug, Bettwäsche und Teetablets unablässig hin- und herlaufenden Dienstboten* qui s'oppose à *die Wege der Herrschaften* traduit deux existences – celle, pénible et laborieuse, des domestiques et celle, résolument plus simple et facile, des maîtres :

Jenseits des Korridors war zirka dreißig Zentimeter über dem steinernen Boden eine Tür in die Wand eingelassen. Durch diese betrat man ein dunkles Stiegenhaus, von welchem auf jedem Stockwerk hinter doppelten Wänden verborgene Gänge abzweigten, die angelegt worden waren, damit die mit Kohleimern, Holzkörbern, Putzzeug, Bettwäsche und Teetablets unablässig hin- und herlaufenden Dienstboten nicht andauernd die Wege der Herrschaften kreuzten<sup>76</sup>.

L'enchaînement de verbes au prétérit souligne le dynamisme, la force de ces images retrouvées et met en valeur la mélancolie du narrateur ; notons également l'allitération formée par la répétition des voyelles ouvertes / a : / et / a / qui rappellent celles de la *melancolia* :

Als wir gegen acht Uhr hinunterkamen, brannte im großen Kamin des drawing room, der mit mehreren viersitzigen Sofas und schweren Fauteuils bestückt war, ein Feuer gegen die am Abend sehr empfindliche Kühle. An den Wänden hingen hohe, stellenweise blind gewordene Spiegel, die das Flackern des Feuers vervielfachten und unstete Bilder in sich erscheinen ließen<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> « Du côté nord, les briques étaient verdies par le temps, les murs en partie recouverts de lierre panaché ; un sentier moussu, plongé dans une ombre profonde, longeait l'entrée de service et le bûcher avant d'ouvrir, comme un plateau de théâtre, sur une grande terrasse bordée d'une balustrade de pierre, qui surplombait une vaste étendue de pelouse délimitée par des arbres, des buissons et des massifs de fleurs. » DA, p. 9 (*Les émigrants*, p. 13) (soulignements personnels).

<sup>76</sup> « A l'autre bout du couloir, à quelque trente centimètres au-dessus du sol de pierre, une porte était pratiquée dans le mur. Elle donnait accès à une cage d'escalier obscure d'où bifurquaient, à chaque étage, des corridors dissimulés derrière des doubles cloisons, empêchant que les domestiques qui allaient et venaient sans relâche avec les seaux à charbon, les paniers de bois, les vêtements, les garnitures de lit et les plateaux de thé, ne croisent incessamment les pas des maîtres de maison. » DA, p. 17 (*Les émigrants*, p. 20).

<sup>77</sup> « Vers huit heures, lorsque nous descendîmes au *drawing room*, une pièce meublée de lourds fauteuils et de plusieurs canapés pouvant accueillir chacun quatre personnes, un grand feu brûlait dans la cheminée et réchauffait l'atmosphère très fraîche en cette saison. Les murs étaient ornés de hauts miroirs aveugles par endroits, qui multipliaient la danse du feu et donnaient naissance à de fugitives images. » DA, p. 21 (*Les émigrants*, p. 23-24).

L'écriture retrace le travail du souvenir qui explore les ramifications souterraines de la mémoire : la langue est au plus proche du processus reconstitué ; ici ce sont des phrases courtes qui restituent la concaténation des impressions remémorées (parataxe) comme l'apposition *schnaubend und im Trab Wasen aufwerfend* qui, avec la répétition du participe présent, évoque le son du cheval au trot ou la répétition du pronom personnel *ihnen* qui donne au procès un caractère solennel confirmé par le lexème *Gnadenbrot* :

Im Verlauf des Gesprächs, das sich an diese ersten Bemerkungen anschloss, waren wir den eisernen Zaun entlanggegangen, der den Garten vom offenen Parkland trennte. Wir hielten ein wenig ein. Um ein kleines Erlengehölz herum kamen drei schwere Schimmel, **schnaubend** und im Trab Wasen **aufwerfend**. Erwartungsvoll nahmen sie Aufstellung bei uns. Dr. Selwyn gab **ihnen** Futter aus seiner Hosentasche und fuhr **ihnen** mit der Hand über die Nüstern. Sie essen, sagte er, bei mir das Gnadenbrot. Ich habe sie im vorigen Jahr für ein paar Pfund auf der Pferdeauktion, von der sie bestimmt in die Abdeckerei geraten wären. Sie heißen Herschel, Humphrey und Hippolytus<sup>78</sup>.

Tout concourt – champ sémantique, assonances, l'évocation des couleurs mauves et blanches du colchique – à traduire une ambiance de déchéance, de décadence et de *fin de siècle* évoquant la littérature autrichienne tant prisée par W.G. Sebald. La découpe ternaire de la phrase confère à l'écriture un rythme de valse soulignant le caractère mélancolique et hors du temps du passé rappelé : *Der Boden war dicht übersät mit den Schalen der aufgebrochenen Nüsse, und Herbstzeitlose zu Hunderten fingen das schütterere Licht auf, das durch die trocken schon raschelnden Blätter hereindrang*<sup>79</sup>. Le narrateur recrée l'univers du protagoniste – ici celui du Dr Selwyn – au moyen de descriptions qui constituent la trame même du texte ; à des passages heurtés et saccadés – allitérations et découpes syntaxiques – qui signalent un processus de destruction comme dans ce passage où le jardin laissé à l'abandon est la métaphore de l'histoire des destructions, mais aussi de l'histoire naturelle des destructions, en succèdent d'autres qui, à la manière d'un adagio, s'étendent et apportent une détente et comme la lumière d'une promesse – assonances et découpes syntaxiques plus larges<sup>80</sup>. Le discours rapporté, signalé par *sagte er* ainsi que par la présence du subjonctif I, est amalgamé

---

<sup>78</sup> « Pendant la conversation qui s'était engagée à partir de ces premières remarques, nous avons longé la grille séparant le jardin du parc. Nous nous immobilisâmes un instant. Contournant un petit bosquet d'aulnes, arrivaient trois épais chevaux blancs qui s'ébrouaient et soulevaient des touffes d'herbe dans leur galop. Ils se postèrent devant nous en attente. Le Dr Selwyn leur donna une friandise tirée de la poche de son pantalon et leur passa la main sur les naseaux. Ils mangent chez moi le pain de la miséricorde, dit-il. Je les ai achetés l'an dernier à une enchère de chevaux qui les aurait sans nul doute menés directement chez l'équarisseur. Ils s'appellent Herschel, Humphrey et Hyppolitus. » DA, p. 11 (*Les émigrants*, p. 15) (soulignements personnels).

<sup>79</sup> « Le sol était jonché de coquilles cassées et des colchiques par centaines recueillaient la lumière parcimonieuse filtrant à travers le feuillage déjà sec et bruissant de l'automne. » DA, p. 12-13 (*Les émigrants*, p. 16).

<sup>80</sup> « Ein Dutzend dieser Märchenäpfel, die tatsächlich in ihrem Geschmack alles übertrafen, was ich seither gekostet habe, legte Dr. Selwyn auf ein Rhabarberblatt und machte sie Clara zum Geschenk mit der Bemerkung, die Sorte trage, sinnvollerweise, den Namen Beauty of Bath. » DA, p. 14.

au discours premier qui est celui du narrateur et qui, formulé au prétérit, revêt le même caractère pictural que les descriptions :

Die Verwilderung des einstmals vorbildlichen Gartens habe übrigens, sagte Dr. Selwyn, den Vorteil, dass das, was wachse in ihm, oder was er hie und da, ohne größere Anstalten, angesät oder angepflanzt habe, von einem, wie er meine, außergewöhnlich feinen Geschmack sei. Wir gingen zwischen einem ins Kraut geschossenen Spargelbeet mit schulterhohen Laubbüscheln und einer Reihe mächtiger Artischockenstauden hindurch zu einer kleinen Gruppe von Apfelbäumen, an denen eine Unzahl rotgelber Früchte hing. Ein Dutzend dieser Märchenäpfel, die tatsächlich in ihrem Geschmack alles übertrafen, was ich seither gekostet habe, legte Dr. Selwyn auf ein Rhabarberblatt und machte sie Clara zum Geschenk mit der Bemerkung, die Sorte trage, sinnvollerweise, den Namen Beauty of Bath<sup>81</sup>.

Les harmonies imitatives reproduisent ici les bruits que l'on peut faire en prenant un escalier métallique – allitérations (répétition de la consonne vibrante r) – de même que ceux des sonnettes destinés à appeler les domestiques – assonances (voyelles longues / i : /, / e : /) :

Zugang zu unserer Wohnung hatten wir entweder über eine, nun gleichfalls weiß gestrichene, eiserne Treppe, die den Hof mit dem Badezimmersteg verband, oder im Parterre durch eine rückwärtige doppelte Pforte und einen breiten Korridor, in dem an der Wand unter der Decke ein kompliziertes Zugsystem mit verschiedenen Schellen zur Herbeiberufung des Dienstpersonals angebracht war<sup>82</sup>.

Et c'est l'hypotaxe – par sa force argumentative – qui souligne la réflexion indignée du narrateur quant à la condition des serviteurs devant travailler sans répit pour gagner un peu d'argent ; la séquence qui, par sa force rhétorique, s'apparente à une période oratoire aboutit à la conclusion du narrateur qui constitue une clause. Notons également l'utilisation de l'après-dernière position – *dass sie Angst hätten haben müssen vor dem gespenstischen Wesen derer* – qui s'inscrit dans un cadre expressif et émotionnel ; le suffixe – ver – dans *verrichten* montre un procès intensifié souligné par le groupe nominal *die vielen alltäglich anfallenden Arbeiten*. Le champ sémantique avec les assonances en /a/, /i:/, /i/ – *Schatten der Dienerschaft, Angst, vor dem gespenstischen Wesen* – fait partie de la stratégie rhétorique du narrateur visant à toucher la conscience du lecteur :

Ich versuchte mir oft auszudenken, wie das Innere der Köpfe der Leute beschaffen gewesen sein musste, die mit der Vorstellung leben konnten, dass hinter den Wänden der Zimmer, in denen sie sich aufhielten, irgendwo immer die Schatten der Dienerschaft am Huschen waren, und ich bildete mir ein,

---

<sup>81</sup> « Le retour à l'état sauvage de ce jardin jadis exemplaire avait en outre l'avantage, selon le Dr. Selwyn, que ce qui y poussait ou ce que, çà et là, il avait semé ou planté sans grande précaution était, estimait-il, d'une qualité extraordinaire. Nous passâmes entre une butte d'asperges montées en graine, dont le feuillage nous arrivait à hauteur d'épaule, et une rangée de vigoureux pieds d'artichauts, pour arriver près d'un bouquet de pommiers où pendait une multitude de fruits jaune et rouge. Le Dr Selwyn prit une douzaine de ces fruits sortis d'un conte de fées, dont la saveur supplantait effectivement tout ce que j'avais pu goûter jusqu'alors, et les déposa sur une feuille de rhubarbe pour les offrir en cadeau à Clara, précisant que la variété portait judicieusement le nom de Beauty of Bath. » DA, p. 14 (*Les émigrants*, p. 17-18).

<sup>82</sup> « Nous accédions à notre appartement soit par un escalier en fer, qui reliait la cour à la passerelle de la salle de bains et que nous avions également peint en blanc, soit à l'arrière du rez-de-chaussée, par une double porte et un large couloir au mur duquel était installé, sous le plafond, un invraisemblable système de cordons reliés à diverses sonnettes permettant d'appeler le personnel de service. » DA, p. 16 (*Les émigrants*, p.19) (soulignements personnels).

dass sie Angst hätten haben müssen vor dem gespenstischen Wesen derer, die für ein geringes Geld rastlos die vielen alltäglich anfallenden Arbeiten verrichteten<sup>83</sup>.

Le groupe nominal apparaît souvent dans le langage sébaldien lesté de participes présents, de participes passés, d'adjectifs en fonction adverbiale, il représente avec ses modulateurs et ses appréciatifs l'effort de la mémoire ; en d'autres termes, il recrée le processus de « cristallisation » de la mémoire :

Die Kamera bewegt sich dann von rechts nach links in einem weiten Bogen und zeigt uns das Panorama **einer von Bergzügen umgebenen, sehr indisch aussehenden Hochebene**, auf der zwischen grünem Gebüsch und Waldungen pagodenartige Turm- oder Tempelbauten mit seltsam dreieckigen Fassaden aufragen, Follies, die **in dem pulsierend das Bild überblendenden Licht** mich stets von neuem erinnern an die Segel der Windpumpen von Lasithi, die ich in Wirklichkeit noch gar nicht gesehen habe<sup>84</sup>.

Ce processus – cristallisation – est primordial dans l'univers de l'auteur car, selon lui, c'est un processus originel qui fait partie du grand cycle naturel – dans *Max Aurach*, le quatrième récit de *Die Ausgewanderten*, le narrateur s'émerveille devant la métamorphose accomplie par l'eau salée<sup>85</sup> – mais il représente également le travail de l'imagination qui altère et transforme la réalité.

## II. 1. 2. *Paul Bereyter* : logique circulaire et hypotaxe

Si dans le *Dr Henry Selwyn* la phrase révèle l'image remémorée, elle manifeste ici les lambeaux d'un passé vécu selon une logique circulaire. Et alors que le début et la fin du récit se rejoignent dans le suicide de Paul Bereyter, le narrateur fait l'éloge de l'instituteur en adoptant une rhétorique argumentative car il s'agit de défendre et d'expliquer la personnalité et le comportement de celui-ci, d'où la récurrence de l'hypotaxe associée à de longues phrases

---

<sup>83</sup> « J'ai souvent essayé de m'imaginer à quoi pouvait bien ressembler l'intérieur de la tête de ces gens capables de vivre en sachant que, derrière les cloisons des pièces où ils se tenaient, glissaient les ombres furtives des domestiques à leur service, et je me disais qu'en toute logique ils auraient dû avoir peur des ces existences fantomatiques qui pour une poignée d'argent accomplissaient sans trêve les nombreuses tâches indispensables au déroulement de la vie de tous les jours. » *DA*, p. 17 (*Les émigrants*, p. 20).

<sup>84</sup> « La caméra se déplace alors de droite à gauche en parcourant un large arc de cercle et nous montre l'étendue d'un haut plateau d'aspect très indien, entouré de chaînes montagneuses, où se dressent, entre le vert des arbustes et des bois, des tours et des temples aux toitures en pagode, avec d'étranges façades triangulaires, dont l'image incessamment occultée par les pulsations de la lumière me remémore en surexposition les voiles des pompes à eau de Lasithi qu'en réalité je n'ai jamais vues. » *DA*, p. 29 (*Les émigrants*, p. 32).

<sup>85</sup> « Voller Verwunderung sowohl über die Ausmaße der Anlage als auch über die Verwandlung, die das unablässig fortfließende Wasser durch die allmähliche Mineralisierung der Zweige an diesen vollführt, ging ich lange Zeit auf der Galerie hin und wider und atmete die beim geringsten Windhauch von Myriaden von winzigen Tropfen durchwehte Salzlufte. Zuletzt nahm ich auf einer Bank in einem der seitwärts an der Galerie angebrachten altanartigen Vorbauten Platz und überließ mich dort den ganzen Nachmittag hindurch dem Anblick und dem Geräusch des Wasserschauspiels sowie dem Nachdenken über die langwierigen und, wie ich glaube, unergründlichen Vorgänge, die beim Höhergradieren der Salzlösung die seltsamsten Versteinerungs- und Kristallisationsformen hervorbringen, Nachahmungen gewissermaßen und Aufhebungen der Natur. » *DA*, p. 342-344.

permettant au narrateur de parler et de donner des détails, de raconter l'histoire de l'Histoire<sup>86</sup> – présence du subjonctif I qui signale le discours rapporté – avec ses contradictions et ses aberrations – *dass es so gekommen sei, wie es habe kommen müssen*.

L'enchâssement du récit de Lucy Landau se manifeste par la récurrence de syntagmes verbaux : *wie sie mir zunächst berichtete, wie Mme. Landau sagte*, (p. 63) qui font du récit du narrateur le récit d'un récit et désignent la manière dont le passé se révèle, c'est-à-dire par transmission, grâce à l'Autre. Certes, cette structure rend le récit pesant puisque le souvenir de l'autre leste le discours premier de son contenu, mais la charge de cet autre souvenir brouille les cadres narratifs et donne au lecteur l'impression d'entrer dans l'univers fluide et impalpable de la mémoire, où l'architecture de notre dimension spatio-temporelle est abolie.

La longueur de la phrase octroie de la force à l'expression. Ici elle remonte les labyrinthes de la mémoire et lorsque le discours du narrateur rapporte les souvenirs de Lucy Landau, la phrase s'étire encore davantage comme s'efforçant de rejoindre les traces oubliées. La ponctuation rapprochée de la première partie de cette phrase traduit le souvenir hésitant de Lucy Landau – tandis que la deuxième partie se déroule d'un seul trait pour illustrer le flux harmonieux de leur conversation :

Dieser Eröffnung war ein längeres Schweigen gefolgt, ehe Mme. Landau hinzufügte, sie habe damals, in der Autobiographie Nabokovs lesend, auf einer Parkbank in der Promenade des Cordeliers gesessen, und dort habe der Paul, nachdem er zweimal bereits an ihr vorübergegangen war, sie mit einer ans Extravagante grenzenden Höflichkeit auf diese ihre Lektüre hin angesprochen und von da an den ganzen Nachmittag sowie die ganzen folgenden Wochen hindurch in seinem ein wenig altmodischen, aber überaus korrekten Französisch die einnehmendste Konversation mit ihr gemacht<sup>87</sup>.

Le discours polyphonique fait entendre plusieurs voix (voix du narrateur, de Lucy Landau, les annotations de l'album de Paul) et la syntaxe – hypotaxe – procède de cette construction,

---

<sup>86</sup> « Diese dauernde Abwesenheit vom Ort sowie das bereits mehrere Jahre vor der Versetzung in den Ruhestand sich abzeichnende und in zunehmendem Masse auffällig fremde Verhalten hatten den Ruf des Exzentrischen, der Paul Bereyter aller pädagogischen Befähigung ohngeachtet die längste Zeit schon anhing, befestigt und, was seinen Tod betraf, in der Bevölkerung von S., unter der Paul Bereyter aufgewachsen war und mit gewissen Unterbrechungen stets gelebt hatte, die Auffassung hervorgebracht, dass es so gekommen sei, wie es habe kommen müssen. » *DA*, p. 43.

« 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 Inwendigen 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. » *DA*, p. 52.

« Reise, der nie ohne Kopfbedeckung war – selbst im Hochsommer hatte er eine leichte Leinenkappe auf -, ging dem Paul als ein Exempel der ihm verhassten Verdummung und Selbstverdummung dermaßen gegen den Strich, dass er ihm, als er es einmal verabsäumt hatte, auf der Gasse den Hut zu ziehen, den Hut abgenommen, ihm eine Ohrfeige gegeben und dann den Hut wieder aufgesetzt hat mit dem Verweis, auch ein angehender Kaplan habe seinen Schullehrer ordnungsgemäß zu grüssen. » *DA*, p. 56.

<sup>87</sup> « Cette confidence fut suivie d'un long silence, que Mme Landau interrompit pour ajouter qu'elle était assise sur un banc de la promenade des Cordeliers à lire l'autobiographie de Nabokov quand Paul, après être déjà passé deux fois devant elle, l'avait abordée avec une politesse frisant l'extravagance pour lui parler de sa lecture et partant de là, l'avait entretenu durant tout l'après-midi et aussi dans les semaines qui suivirent en un français quel que peu suranné mais absolument correct. » *DA*, p. 65 (*Les émigrants*, p. 64).

soulignant par son architecture compartimentée la structure complexe et composite du souvenir :

Die um ein paar Monate ältere Helen, die, so findet es sich im Album mit doppeltem Ausrufezeichen vermerkt, bei Bereyters im Hause wohnte, während die Mutter in der Pension Luitpold einquartiert war, ist für den Paul, einer Mutmaßung Mme. Landaus zufolge, nicht weniger als eine Offenbarung gewesen, denn wenn diese Bilder nicht trügen, sagte sie, dann war die Helen Hollaender freimütig, klug und zudem ein ziemlich tiefes Wasser, in welchem der Paul gerne sich spiegelte<sup>88</sup>.

Mais c'est en reprenant les paroles de Lucy Landau, en discours direct cette fois, que le narrateur réalise comme une diatribe – une phrase longue de seize lignes suivie d'une autre de huit lignes – contre le comportement du peuple allemand à l'égard des Juifs ; les trois verbes *verschwiegen*, *verheimlicht*, *vergessen* représentent une gradation ternaire ascendante, rappelée dans la deuxième phrase avec le verbe *verborgen* ; le préfixe *ver* attribue au processus une tonalité négative et sa répétition engendre une allitération qui confère au texte un rythme d'autant plus martelé qu'il s'agit à chaque fois de verbes à trois syllabes portant l'accent sur la deuxième :

Wissen Sie, sagte sie mir, bei einem meiner Besuche in Yverdon, wissen Sie, die Gründlichkeit, mit welcher diese Leute in den Jahren nach der Zerstörung alles **verschwiegen**, **verheimlicht** und, wie mir manchmal vorkommt, tatsächlich **vergessen** haben, ist eigentlich nur die Kehrseite der perfiden Art, in der beispielsweise der Kaffeehausbesitzer Schöferle in S. die Mutter Pauls, die Thekla hieß und im Nürnberger Stadttheater einige Zeit auf der Bühne gestanden hatte, darauf aufmerksam machte, dass die Anwesenheit einer mit einem Halbjuden verheirateten Dame seiner bürgerlichen Kundschaft unangenehm sein könne und dass er sie daher aufs höflichste, wie es sich verstehe, bitte, von ihrem täglichen Kaffeehausbesuch Abstand zu nehmen. Es wundert mich nicht, sagte Mme. Landau, nicht im allergeringsten wundert es mich, dass Ihnen die Gemeinheiten und Mesquinerien *verborgen* geblieben sind, denen eine Familie wie die Bereyters ausgesetzt war in solch einem miserablen Nest, wie es damals war und es, allem sogenannten Fortschritt zum Trotz, unverändert ist; es wundert mich nicht, denn es liegt ja in der Logik der ganzen Geschichte<sup>89</sup>.

Un peu plus loin le narrateur conserve la même stratégie : longue phrase articulée autour d'une syntaxe renforçant l'argument – pour souligner et dénoncer l'histoire – et ici mise en relief avec la première position des exactions commises à Gunzenhausen ; l'anaphore *nicht*

---

<sup>88</sup> « De quelques mois son aînée, Helen, qui, ainsi qu'il est précisé avec un double d'exclamation dans l'album, habitait la maison des Bereyter tandis que sa mère était logée à la pension Luitpold, fut, à en croire Mme Landau, une véritable révélation pour Paul, car, si les photographies ne manquent pas, la jeune femme était intelligente, ouverte, non pas une eau dormante, mais une eau profonde où Paul aimait à se mirer. » DA, p. 71-72 (*Les émigrants*, p. 69).

<sup>89</sup> « Vous savez, me dit-elle, lors d'une de mes visites à Yverdon, vous savez, dans les années qui suivirent la destruction, la façon radicale de ces gens de taire, de cacher et, comme il m'arrive de penser, d'oublier effectivement, n'est à vrai dire que l'envers d'une attitude qui a fait, par exemple, que le propriétaire du salon de thé de S., Schöferle, s'est adressé un jour à la mère de Paul, qui se prénommaient Thekla et avait un temps fréquenté les planches du théâtre municipal de Nuremberg, pour lui dire que la présence journalière d'une dame mariée à un demi-Juif pouvait être désagréable à sa clientèle bourgeoise et qu'il la priaient, avec tous les égards qui lui étaient dus, cela va de soi, de bien vouloir dorénavant éviter de fréquenter son établissement. Je ne suis pas étonnée de constater que vous ayez pu ne rien savoir de toutes les bassesses et mesquineries auxquelles étaient confrontée une famille comme les Bereyter dans un trou aussi misérable que S. l'était alors, et qu'il continue d'être en dépit de ce qu'on appelle le progrès ; je n'en suis pas étonnée car, n'est-ce pas, cela s'inscrit dans la logique de toute cette histoire. » DA, p. 74-75 (*Les émigrants*, p. 71-72) (soulignements personnels).

*allein* structure la phrase en deux parties, la première nommant l'événement, et la seconde relatant ce dernier de manière détaillée et concrète. Le rythme binaire produit par cette anaphore donne un ton catégorique au discours :

**Nicht allein** die groben Übergriffe und Gewalttätigkeiten des Gunzenhausener Palmsonntagstreibens, das Ende des mit Messerstichen ums Leben gebrachten fünfundsiebzigjährigen Ahron Rosenfeld und des dreißigjährigen, an einem Gatter erhängten Siegfried Rosenau, **nicht allein** das, sagte Mme. Landau, entsetzte den Paul, sondern kaum minder die ihm im Verlauf seiner Nachforschungen in einem Zeitungsbericht untergekommene schadenfrohe Anmerkung, die Gunzenhausener Schulkinder hätten am nächsten Morgen im ganzen Ort herum einen Gratisbasar gehabt und in den ruinierten Läden auf Wochen hinaus ihren Bedarf an Haarspangen, Schokoladenzigaretten, Buntstiften, Brausepulver und vielerlei mehr decken können<sup>90</sup>.

Lorsque Lucy Landau rapporte les derniers moments de l'existence de Paul Bereyter, les phrases sont plus brèves – parfois une seule proposition – et l'asyndète met en relief la concaténation des événements. D'autre part l'allitération de la constrictive labio-dentale – v – dans – *verstaubt und voller Vergangenheit* – a pour intention d'évoquer le caractère sombre, sinistre et funèbre du logement de Paul accentué par le rythme ternaire et la gradation sémantique et consonantique – *kalt und verstaubt und voller Vergangenheit* – tandis que le chiasme – *Die Tannenwälder standen schwarz in den Bergen, bleiern glänzten die Fensterscheiben* – donne l'impression que les vitres reflètent la noirceur des forêts de sapins :

Die Wohnung Pauls war kalt und verstaubt und voller Vergangenheit. Zwei, drei Tage lang kramten wir planlos darin herum. Am dritten Tag zog ein für diese Jahreszeit ganz und gar ungewöhnliches Föhnwetter herauf. Die Tannenwälder standen schwarz in den Bergen, bleiern glänzten die Fensterscheiben, und der Himmel hing so tief und so dunkel herunter, als müsste eine tintige Flüssigkeit gleich herauslaufen aus ihm<sup>91</sup>.

Et s'il s'agit de décrire la passion que nourrissait Paul pour le rail, le narrateur détend le rythme et s'élançait dans une phrase aux longues découpes syntaxiques qui met en valeur la fin, prémonitoire, de la phrase :

Die weißen Dampfwolken in der blauen Luft, die aus den offenen Fenstern herauswinkenden Reisenden, das Spiegelbild drunten im Wasser – dieses in gewissen Abständen sich wiederholende Schauspiel habe eine solche Faszination auf ihn ausgeübt, dass er die ganze Vakanz hindurch nie

---

<sup>90</sup> « Les débordements et les violences du dimanche des Rameaux, la fin d'Aaron Rosenfeld, poignardé à coups de couteau à soixante-quinze ans, et celle de Siegfried Rosenau, pendu à une grille alors qu'il en avait trente, ne furent pas les seules choses, dit Mme Landau, à révolter Paul ; il ne le fut pas moins par une remarque cynique sur laquelle il tomba, au cours de ses recherches, dans un article de journal, précisant que le lendemain les enfants des écoles de Gunzenhausen avaient bénéficié dans toute la localité d'un bazar gratuit et que dans les magasins dévastés, ils avaient pu s'approvisionner pour des semaines en épingles à cheveux, cigarettes en chocolat, crayons de couleur, poudre à sodas et autres habitudes de ce genre. » DA, p. 81 (*Les émigrants*, p. 77-78) (soulignements personnels).

<sup>91</sup> « L'appartement de Paul était froid, rempli de poussière et de passé. durant deux, trois jours, nous nous y activâmes sans plus réfléchir. Le troisième jour, chose fort inhabituelle pour la saison, le foehn se leva. Les forêts de sapins obscurcissaient les flancs des montagnes, les vitres des fenêtres avaient des reflets de plomb et le ciel était si bas et si sombre qu'on aurait dit qu'une encre noire était sur le point de s'en échapper. » DA, p. 90 (*Les émigrants*, p. 85).



rechtzeitig zum Mittagessen gekommen sei, was die Tante mit immer resignierterem Kopfschütteln und der Onkel mit der Bemerkung quittiert habe, er werde noch einmal bei der Eisenbahn enden<sup>92</sup>.

### II. 1. 3. *Ambros Adelwarth* : hypotaxe et parataxe, structures symétriques et structures en X, amplifications

Comme dans les récits précédents, les lexèmes verbaux *erzählte aus der Vergangenheit* (p. 106), *sagte die Tante Fini* (p. 107, 108, 111, 112, 113), *fuhr die Tante Fini fort* (113) etc. désignent les différents enchâssements du récit. Le registre, ici, semble plus large : hypotaxe et parataxe se relaient, rimes en écho, structures symétriques et structures en X, amplifications, harmonies imitatives, après-dernière position, tout concourt pour faire de ce récit un texte qui relie l'Orient et l'Occident, la gloire et la décadence de notre histoire, et qui décrit la tragédie du destin des Juifs émigrés ainsi que la somptuosité de leurs origines.

Les structures symétriques sont une des particularités de cette histoire, comme dans cet exemple où elles produisent un effet comique de balancement et de répétition – *beim [...] und beim* – qui illustre l'humeur mélancolique de la tante durant ces visites en Allemagne – il est question ici de l'exil de tante Theres. La répétition de *beim* exprime non seulement l'ennui, la désolation mais aussi l'ironie du narrateur, alors enfant, qui constate tout en se moquant que le comportement de sa tante consiste en une suite de séances de larmes : *Sie hat still vor sich hin geweint beim Morgenkaffee und beim Nachtessen, beim Spazierengehen in den Feldern und beim Einkaufen der von ihr über alles geliebten Hummelfiguren, beim Kreuzworträtsellösen und beim Hinausschauen aus dem Fenster*<sup>93</sup>. La phrase suivante présente toujours une structure symétrique inscrite dans une amplification syntaxique ; le jeu de « rimes » entre les phonèmes *sass sie* et *sah ich* prolonge l'effet de symétrie, met en relief les deux procès et la relation qui unit celle qui est observée (tante Theres) et celui qui observe (le narrateur). La détente – éloignement des occurrences – traduit le départ de tante Fini :

Als wir sie nach München zurückbrachten, **saß sie**, während die Alleebäume zwischen Kempten und Kaufbeuren und zwischen Kaufbeuren und Buchloe in der Morgendämmerung draußen vorbeiflogen, tränenüberströmt zwischen uns Kindern im Fond des neuen Opel Kapitans des Taxiunternehmers Schreck, und später, wie sie mit ihren Hutschachteln über das Flugfeld in Riem auf die silbrige

---

<sup>92</sup> « Les nuages de vapeur blanche qui s'élevaient dans le ciel bleu, les voyageurs qui faisaient des signes par les fenêtres ouvertes, les reflets dans l'eau, tout ce spectacle qui se renouvelait à intervalles réguliers avait exercé sur lui une telle fascination que de toutes les vacances il n'était pas arrivé une seule fois à l'heure pour le déjeuner, au grand dam de sa tante qui hochait la tête d'un air résigné, et de son oncle qui lui avait fait la remarque qu'il finirait un jour aux chemins de fer. » DA, p. 92 (*Les émigrants*, 87-88).

<sup>93</sup> « Elle pleurait en silence devant son café du matin et au dîner, quand elle se promenait dans la campagne et quand elle allait acheter les figurines de Hummel, qu'elle affectionnait particulièrement, quand elle faisait ses mots croisés et aussi quand elle regardait par la fenêtre. » DA, p. 100 (*Les émigrants*, p. 93-94) (soulignements personnels).

Maschine zuring, **sah ich** von der Aussichtsterrasse aus, dass sie einmal ums andere aufschluchzen und mit ihrem Taschentuch sich die Augen trocken musste<sup>94</sup>.

Le narrateur sait jouer aussi de manière plus insistante avec les phonèmes et les lettres, ainsi que nous avons pu le remarquer dans ce passage où il est question de la mort de l'oncle Theo, et par association d'idées, de l'émigration ; les constrictives sourdes et sonores – v et w – jouent sur l'effet visuel de la lettre – évoquant les lexèmes *verstorben* et *auswandern* – ainsi que sur l'effet sonore des phonèmes – rendant un univers triste et douloureux :

Bei dieser Gelegenheit, wenn man so sagen kann, ist auch wieder von dem viel zu frühen Tod des Onkels Theo die Rede gewesen, nicht hingegen, wie ich genau weiß, von dem gleichfalls vor ein paar Jahren erst verstorbenen Onkel Adelwarth.

Die Sommerbesuche der Amerikaner waren wahrscheinlich der erste Beweggrund für die von mir als Heranwachsender gehegte Vorstellung, dass ich einmal nach Amerika auswandern würde. Wichtiger aber als diese gewissermaßen persönliche Verbindung mit meinem amerikanischen Wunschtraum war die Zurschaustellung einer anderen Art von täglichem Leben durch die am Ort stationierte Besatzungsmacht, deren allgemeine Moral von den Einheimischen, wie man ihren halb hinter vorgehaltener Hand, halb lauthals gemachten Bemerkungen entnehmen konnte, als einer Siegnation unwürdig empfunden wurde. Sie ließen die von ihnen requirierten Häuser verlottern, hatten keine Blumen auf dem Balkon und statt Vorhänge Fliegengitter im Fenster<sup>95</sup>.

Le jeu se poursuit mais avec les phonèmes i – ie – ei qui représentent tout d'abord le regard ironique du narrateur enfant sur les femmes américaines ; c'est l'assonance du rire, du persiflage et de la raillerie : *Die Weiber gingen in Hosen herum und warfen ihre lippenstiftverschmierten Zigarettenkippen einfach auf die Strasse, die Männer hatten die Füße auf dem Tisch, die Kinder ließen die Fahrräder in der Nacht im Garten liegen, und was man von den Negeren halten sollte, das wusste sowieso kein Mensch*<sup>96</sup>. Le grand ruban phrastique n'est pas caractéristique de cette histoire, mais le narrateur n'y recourt pas moins de temps à

---

<sup>94</sup> « Le jour où nous la reconduisîmes à Munich, tandis que dehors, dans le petit matin, les arbres défilaient sur le bord de la route entre Kempfen et Kaufbeuren et entre Kaufbeuren et Buchloe, assise entre nous autres, les enfants, à l'arrière de la nouvelle Opel Kapitän du chauffeur de taxi Schreck, elle pleura tout le long du trajet, et plus tard, alors qu'avec ses cartons à chapeau elle traversait le terrain d'aviation de Riem pour rejoindre l'appareil rutilant, nous la vîmes encore, de la terrasse panoramique, contrainte de s'arrêter tous les deux mètres pour hoqueter de chagrin et se sécher les yeux avec son mouchoir. » DA, p.100 (*Les émigrants*, p. 94) ((soulignements personnels).

<sup>95</sup> « On profita de l'occasion, si l'on peut s'exprimer ainsi, pour reparler de la mort prématuré de l'oncle Theo mais non, en revanche – je le saurais –, de celle de l'oncle Adelwarth, disparu lui aussi quelques années plus tôt. Les visites estivales des Américains furent vraisemblablement la cause première pour laquelle j'imaginai, adolescent, que j'émigrerais plus tard outre-Atlantique. Mais plus encore que ce lien, dans une certaine mesure personnel, avec mon rêve américain, il y avait aussi ce tableau d'une autre vie quotidienne que me présentait la puissance d'occupation stationnée sur place, dont la morale était en général ressentie par les autochtones, ainsi qu'on pouvait le conclure des remarques formulées tantôt derrière la main repliée, tantôt sans ambages, comme indigne d'une nation victorieuse. Ils laissaient se détériorer les maisons qu'ils avaient réquisitionnées, ils n'avaient pas de fleurs aux balcons ni aux fenêtres, et des moustiquaires à la place des rideaux. » DA, p. 101-102 (*Les émigrants*, p. 95) ((soulignements personnels).

<sup>96</sup> « Dans la rue, les femmes se baladaient en pantalons et balançaient par terre leurs mégots de cigarettes barbouillés de rouge à lèvres, les hommes mettaient les pieds sur la table, les enfants laissaient la nuit leurs vélos traîner dans le jardin, et quant à ce qu'il fallait penser des nègres, tout le monde restait perplexe. » DA, p. 102 (*Les émigrés*, p. 95) ((soulignements personnels).

autre comme ici pour évoquer ses rêves<sup>97</sup>. De même il aime reproduire la maîtrise linguistique d'Ambros Adelwarth au moyen d'un « travail d'orfèvre » – syntaxe ciselée (hypotaxe, parenthèses, indépendantes)<sup>98</sup>. La reconstruction du passé se fait souvent au moyen d'hypothèses, d'appréciations, de remarques narquoises (*Ich nehme an, die von mir wahrscheinlich ganz unsinnigerweise immer mit der Mata Hari in Verbindung gebrachte Dame, wenn man so sagen kann, wenn mich nicht alles täuscht*) ; et la particule illocutoire *ja* souligne la connivence entre le locuteur et son partenaire – ici entre le narrateur et le narrataire : [...] *wie es ja auch der Fall gewesen ist mit dem Herrn von der japanischen Gesandtschaft [...]*<sup>99</sup>.

Lorsque l'oncle Kasimir raconte sa traversée de l'océan Atlantique, la parataxe et la ponctuation rapprochée évoquent le rythme des vagues ; la syntaxe, dans l'intention d'imiter la verticalité de l'architecture de Manhattan, s'étire lorsque cette dernière se dresse derrière les brumes :

Und jetzt ringsum nur schwarzes Wasser, tagaus und tagein, und das Schiff, wie es schien, die ganze Zeit auf demselben Fleck. Meine Mitreisenden waren größtenteils seekrank. Erschöpft, mit glasigem Blick oder halbgeschlossenen Augen lagen sie in ihren Kojen. Andere hockten am Boden, standen stundenlang an eine Wand gelehnt oder wankten wie Schlafwandler in den Gängen herum. Auch mir ist es acht Tage sterbenselend gewesen. Wohler wurde mir erst wieder, als wir durch die Narrows in die Upper Bay hineinfuhren. Ich saß auf einer Bank an Deck. Das Schiff war schon langsamer geworden. Ich spürte eine schwache Brise an meiner Stirn, und indem wir der Waterfront uns annähernten, **wuchs Manhattan vor uns höher und höher aus den jetzt von der Morgensonne durchdrungenen Nebeln heraus**<sup>100</sup>.

<sup>97</sup> « Diese Phase der imaginären Amerikanisierung meiner Person, während der ich streckenweise zu Pferd, streckenweise in einem dunkelbraunen Oldsmobile die Vereinigten Staaten in allen Himmelsrichtungen durchquerte, erreichte ihren Höhepunkt zwischen meinem sechzehnten und siebzehnten Lebensjahr, als ich die Geistes- und Körperhaltung eines Hemingway-Helden in und an mir auszubilden versuchte, ein Simulationsprojekt, das aus verschiedenen Gründen, die man sich denken kann, von vornherein zum Scheitern verurteilt war. » DA, p. 102-103.

<sup>98</sup> « Neben seinem sehr schönen New Yorker Englisch hat er ein elegantes Französisch und, was mich immer am meisten verwunderte, ein äußerst gediegenes, gewiss nicht auf Gopprechts zurückgehendes Deutsch gesprochen, und darüber hinaus, so erinnerte die Tante Fini sich noch, ein durchaus nicht unebenes Japanisch, wie ich zufällig einmal entdeckte, als wir miteinander bei Sacks Einkäufe machten und er dort für einen des Englischen nicht mächtigen, in irgendeine Missliebigkeit verwickelten Japaner sozusagen zum Retter in der Not wurde. » DA, p.114.

<sup>99</sup> « Ich nehme an, dass die von mir wahrscheinlich ganz unsinnigerweise immer mit der Mata Hari in Verbindung gebrachte Dame aus Shangai damals des öfteren im Savoy abgestiegen und dass der jetzt zirka zwanzigjährige Ambros von Berufs wegen, wenn man so sagen kann, mit ihr in Kontakt gekommen war, wie es ja auch der Fall gewesen ist mit dem Herrn von der japanischen Gesandtschaft, den er dann 1907, wenn mich nicht alles täuscht, auf einer Reise per Schiff und per Bahn über Kopenhagen, Riga, St. Petersburg, Moskau und quer durch Sibirien bis nach Japan begleitete, wo der alleinstehende Legationsrat in der Nähe von Kioto ein wunderschönes Wasserhaus besaß. » DA, p.115.

<sup>100</sup> « Et maintenant, tout autour, rien que de l'eau noire, des jours et des jours, et le bateau, apparemment, qui n'avancait pas. La plupart des autres passagers avaient le mal de mer. Epuisés, ils gisaient sur leurs couchettes le regard vitreux ou les yeux mi-clos. D'autres étaient recroquevillés par terre, restaient des heures appuyés aux parois ou titubaient comme des somnambules dans les coursives. Moi aussi, pendant huit jours, je me suis cru à l'agonie. J'ai seulement commencé à me sentir mieux quand nous avons franchi les narrows pour entrer dans l'Upper Bay. J'étais assis sur un banc, sur le pont. Le bateau avait déjà réduit sa vitesse. Je sentais une légère brise sur mes tempes et à mesure que nous nous rapprochions du Waterfront, Manhattan devant nous surgissait, toujours plus haut, des brumes que commençait à percer le soleil du matin. » DA, p.120 (*Les émigrants*, p. 110-111) (soulignements personnels).

L'allitération avec la laryngale /h/ produit une harmonie imitative – le souffle de l'air dans les hauteurs de New York :

Auf den Absätzen der Feuerleitern **haben** die Juden im **H**erbst ihre Laub**h**ütten gebaut, und im Sommer, wenn die **H**itze oft wochenlang unbeweglich in den Strassen stand und es im Inneren der **H**äuser nicht mehr auszuhalten war, schliefen dort draussen in der luftigen **H**öhe **H**underte und Tausende von Menschen, und sie schliefen auch auf den Dächern und auf den *sidewalks* und auf den eingezäunten kleinen Grasplätzen in der Delancey Street und im Seward Park<sup>101</sup>.

L'après-dernière position, chère à Sebald, est utilisée pour des raisons stylistiques ; en effet, structure typique d'énoncés oraux, elle exprime l'émotion, l'importance accordée au syntagme par le locuteur. Cette linéarisation expressive que l'on retrouve assez souvent dans le texte rappelle l'origine orale du discours. En outre, elle permet – dans le cas d'une relative – de ne pas séparer le groupe nominal de son expansion à droite :

Und falls ja, kannst du hingehen **auf die neue Jeschiwa**, wo sie brauchen **Blechschieme wie dich**. Er hat mir auch gleich die Anschrift gegeben – 500 West 187th Street corner Amsterdam Avenue –, und am nächsten Tag schon bin ich zuoberst auf dem Turm gestanden, **wie zuvor auf der Augsburger Synagoge, nur viel höher**, und habe die fast sechs Meter breiten Kupferbänder anschiemen helfen **an die Kuppel, die das halb wie ein Bahnhof, halb wie ein morgenländischer Palast aussehende Gebäude krönte**. Ich habe in der Folgezeit noch viel zu tun gehabt **in den Gipfelregionen der Wolkenkratzer, die trotz der Depression in New York bis in die frühen dreißiger Jahre hinein gebaut worden sind**<sup>102</sup>.

Mais comme dans le passage ci-dessus les marques de la langue orale empruntent parfois des caractéristiques typiques afin de restituer la manière de parler de la communauté juive avant la Shoah ; Matthias Zucchi<sup>103</sup> fait observer que la syntaxe yiddisch est reproduite lorsque l'employeur s'adresse à l'oncle Kasimir pour lui proposer un autre travail : *Und falls ja, kannst du hingehen auf die neue Jeschiwa, wo sie brauchen Blechschieme wie dich*. La syntaxe, parfois, illustre le signifié comme ici, par exemple où le groupe prépositionnel s'allonge à l'image de la bande de sable : *Und wirklich schien es, als sei hinter uns das Festland versunken und als ragte nichts mehr aus der Wasserwüste heraus **außer diesem***

---

<sup>101</sup> « Sur les paliers d'incendie, les Juifs à l'automne construisaient leurs cabanes, et en été, quand la canicule, souvent pendant des semaines, pesait immobile dans les rues et que la situation n'était plus tenable à l'intérieur des maisons, des centaines et des milliers de gens dormaient là, dehors, suspendus à l'air libre, et ils dormaient aussi sur les toits et sur les *sidewalks*, et sur les carrés d'herbe entourés d'un grillage de la Delancey Street et du Seward Park. » DA, p. 121-122 (*Les émigrants*, p. 112) (soulignements personnels).

<sup>102</sup> « Sinon, tu peux y aller à la nouvelle yeshivah où qu'ils ont besoin des zingueurs comme toi. Et il m'a aussitôt donné l'adresse – 500 West 187 th Street corner Amsterdam Avenue –, et pas plus tard que le lendemain, j'étais tout là-haut, sur la tour, comme avant à la synagogue d'Augsbourg, sauf que là c'était beaucoup plus élevé, et j'ai aidé à souder les larges bandes de cuivre, de presque six mètres de long, sur la coupole couronnant ce bâtiment qui tenait pour moitié du hall de gare et pour moitié du palais oriental. Par la suite, j'ai encore eu beaucoup à faire tout en haut des gratte-ciel que, malgré la dépression, on a continué à construire à construire à New York jusqu'au début des années trente. » DA, p. 123-124 (*Les émigrants*, p. 113-114) (soulignements personnels).

<sup>103</sup> Matthias Zucchi, « Zur Kunstsprache W.G. Sebalds ». In : Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer (dir.) *Verschiebepbahnhöfer der Erinnerung : zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007. p. 163-181.

*schmalen, nach Norden hinauf und nach Süden hinunter sich erstreckenden Streifen Sand*<sup>104</sup>.

Certes le temps dominant des formes verbales – prétérit – insiste sur la distanciation en soulignant la distinction entre le temps de l’action et le temps du récit, mais le narrateur se plaît parfois à brouiller les contours temporels – de manière à effacer les strates du temps – en employant tour à tour le prétérit (distancié), le passé composé (non distancié), le présent (non distancié) ; ici, ce sont les paroles de tante Fini au discours direct qui sont au premier plan avec le marquage du présent : *Als ich damit zurückkam, brachte ich das Gespräch wieder auf den Adelwarth-Onkel. Zirka zwei Jahre nach seiner Ankunft in Amerika, sagte die Tante Fini, indem sie ein Weißbrotstäbchen in die gekochten Eier tunkte, ist der Ambros bei den Solomons auf Long Island in Stellung gegangen. Was mit dem japanischen Legationsrat weiter gewesen ist, kann ich nicht mehr sagen*<sup>105</sup>.

Le côté démesuré, déraisonnable, démentiel de l’existence d’Ambros et de Cosmo est dépeint au moyen d’une langue virtuose – longue phrase, hypotaxe – qui redessine leurs extravagances. Le lexique du jeu – *Roulettespiel, Geistesabwesenheit, Probabilitätskalkül, Selbstversenkung, Nebelhaftigkeit, Traum, Aeroplan, die waghalsigsten Schleifen, geflogen* – dépeint cet univers tandis que le subjonctif I du discours transposé participe ici à l’évocation du caractère vertigineux de la vie qu’ils mènent en estompant les différents cadres spatio-temporels<sup>106</sup>. L’assonance de la voyelle ouverte /a/ avec des phonèmes qui lui font écho comme les voyelles /ä/ /ö/ ou les diphtongues /au/ /ei/ de même que l’expansion à gauche des deux groupes nominaux concourent à la retranscription de l’« atmosphère » de jeu régnant au casino de Deauville : *Abgesehen von den Machenschaften der Marthe Hanau ist, nach Ansicht des Onkels Adelwarth, die durch den ostentativen Luxus des neuen Casinos von Grund auf veränderte und überdrehte Atmosphäre für die im Sommer 1913 auf eine*

---

<sup>104</sup> « Et de fait, on eût cru que derrière nous le continent avait sombré et que plus rien d’autre n’émergeait du désert liquide que cette étroite bande de sable s’étirant du nord au sud. » DA, p. 129 (*Les émigrants*, p. 119) (soulignements personnels).

<sup>105</sup> « Quand je revins, j’amenai de nouveau la conversation sur l’oncle Adelwarth. Environ deux ans après son arrivée en Amérique, dit tante Fini en plongeant une mouillette dans l’œuf, Ambros a trouvé une place chez les Solomon à Long Island. Je ne saurais plus dire la suite de l’histoire avec le conseiller d’ambassade japonais. » DA, p. 131 (*Les émigrants*, p. 120) (soulignements personnels).

<sup>106</sup> « Der Adelwarth-Onkel erzählte mir einmal, dass der Cosmo beim Roulettespiel immer in einen Zustand der Geistesabwesenheit geraten sei, den er, Ambros, zunächst für Konzentration auf irgendein Probabilitätskalkül gehalten habe, bis Cosmo ihm bedeutete, dass er wirklich in einer Art Selbstversenkung versuche, die inmitten einer sonst undurchdringlichen Nebelhaftigkeit jeweils nur für den Bruchteil eines Augenblicks auftauchende richtige Ziffer zu erkennen, um sie dann ohne das geringste Zögern, gewissermaßen im Traum noch, entweder *en plein* oder *à cheval* zu setzen. [...] Ich weiß natürlich nicht, was da in Wahrheit vor sich gegangen ist, sagte die Tante Fini, aber fest steht, dass die beiden in Evian und Monte Carlo Gewinne erzielt haben in einer Höhe, dass der Cosmo dem französischen Industriellen Deutsch de la Meurthe einen Aeroplan abkaufen konnte, in dem er im August in Deauville an der Quinzaine d’Aviation de la Baie de Seine teilgenommen und bei weitem die waghalsigsten Schleifen geflogen hat. » DA, p. 133.

*unerhörte Weise auf einmal ansteigenden Einnahmen der Deauviller Bank verantwortlich gewesen*<sup>107</sup>.

Les trois infinitifs substantivés – *das Brennen, das Sterben und das Verwesen* –, qui forment une gradation ternaire, soulignent les événements tragiques qui éclatent en Europe et la manière dont Cosmo voit et vit la Première Guerre mondiale (le narrateur explique que Cosmo, bien que vivant en retrait, est non seulement conscient de ce qui se passe de l'autre côté de l'Atlantique, mais encore que, poussant à l'extrême le principe d'empathie, il le vit à la façon d'un médium) : *Hingegen behauptete er, in seinem Kopf wahrzunehmen, was in Europa vor sich ging, das Brennen, das Sterben und das Verwesen unter der Sonne auf dem offenen Feld*<sup>108</sup>.

Le passage suivant fait allusion au film *Le docteur Mabuse* de Fritz Lang ; les jeux de miroirs évoqués dans le texte – *Spiegelverkehrungen* – sont repris dans l'écriture au moyen d'une allitération du /w/ qui reproduit la structure en X du chiasme :

Der Ausbruch der zweiten schweren Nervenkrise Cosmos stand anscheinend in Verbindung mit einem deutschen Film über einen Spieler, der damals in New York gezeigt wurde und den Cosmo als ein Labyrinth bezeichnete, in dem er gefangen und durch **Spiegelverkehrungen** verrückt gemacht werden sollte. Insbesondere beunruhigt haben muss ihn eine Episode gegen Ende des Films, wo ein einarmiger Schausteller und Hypnotiseur namens Sandor Weltmann eine Art von kollektiver Halluzination unter seinem Publikum hervorruft. Aus dem Bühnenhintergrund tauchte, so hat Cosmo es Ambros aufs neue stets wieder beschrieben, das Trugbild einer Oase auf. Eine Karawane kam aus einem Palmenhain hervor auf die Bühne und von dort in den Saal herunter, um mitten durch die voller Erstaunen ihre Köpfe wendenden Zuschauer hindurchzuziehen und so spukhaft, wie sie erschienen war, wieder zu verschwinden<sup>109</sup>.

C'est au moyen de deux longues phrases – la première de 16 lignes et la seconde de 12 lignes –, de l'hypotaxe, avec les conjonctions de subordination – *insofern als, dass (x2), statt dessen, wohingegen, zu denen* – que le narrateur exprime la tâche difficile qui incombe à Ambros au service de la famille Solomon ; cette structure syntaxique appelée également subordination (*Unterordnung*) illustre d'une part la fonction de « subordonné » d'Ambros

---

<sup>107</sup> « Selon l'oncle Adelwarth, en dehors des manigances de cette Marthe Hanau, l'atmosphère survoltée, radicalement transformée par le luxe ostentatoire du nouveau casino, expliquait que cette année là les recettes de la banque de Deauville aient fait un bond inouï. » *DA*, p. 135 (*Les émigrants*, p. 124) (soulignements personnels).

<sup>108</sup> « En revanche, il affirmait percevoir dans sa tête ce qui se passait en Europe, le feu et le sang, les agonies, les décompositions sous le soleil, en pleine campagne. » *DA*, p. 139 (*Les émigrants*, p. 127).

<sup>109</sup> « La deuxième grave crise nerveuse de Cosmo fut apparemment motivée par un film allemand ayant pour thème un joueur, qui passa à l'époque à New York et que Cosmo qualifia de labyrinthe où l'on voulait le retenir prisonnier et le rendre fou par des jeux de miroirs inverses. Un épisode de la fin du film, en particulier, paraît l'avoir particulièrement inquiété, celui où un bateleur et hypnotiseur manchot répondant au nom de Sandor Weltmann suscite parmi l'assistance une sorte d'hallucination collective. À l'arrière-plan de la scène, selon la description que Cosmo ne cessait d'en faire à Ambros, apparaissait le mirage d'une oasis. Une caravane sortant d'un groupe de palmiers surgissait sur scène et descendait dans la salle, pour passer entre les spectateurs dont les têtes se tournaient avec stupéfaction et disparaître à nouveau comme par enchantement, de la même manière qu'elle était venue. » *DA*, p. 140-141 (*Les émigrants*, p. 128-129) (soulignements personnels).

Adelwarth en tant que majordome et d'autre part la complexité de cette fonction au regard des événements historiques et des personnalités au service desquelles il se trouvait :

Etwa ab dem fünfunddreißiger Jahr ist gerade dies, sagte die Tante Fini, zu einer besonders schwierigen Aufgabe für den Adelwarth-Onkel geworden, insofern als der alte Solomon eines Tages ohne weiteren Vorsatz erklärte, dass er von nun an keinem Diner und keiner wie immer gearteten Gesellschaft mehr beiwohnen würde, dass er überhaupt mit der Außenwelt nichts mehr zu schaffen haben und statt dessen ganz seiner Orchideenzucht sich widmen wolle, wohingegen, sagte die Tante Fini, die um gut zwanzig Jahre jüngere zweite Mrs. Solomon nach wie vor ihre weit über New York hinaus bekannten weekend parties gab, zu denen die Leute in der Regel am Freitagnachmittag bereits anreisten<sup>110</sup>.

Diese zweifache Aufgabe hat ihm wahrscheinlich auf die Dauer mehr abverlangt, als er sich einzugestehen vermochte, insbesondere während der Kriegsjahre, als der alte Solomon, entsetzt über die trotz seiner Zurückgezogenheit bis zu ihm vordringenden Nachrichten, die meiste Zeit in eine Schottendecke gehüllt in einem der überheizten Glashäuser zwischen seinen südamerikanischen Luftwurzelpflanzen saß und kaum das Nötigste noch sagte, während die Margo Solomon das Hofhalten einfach nicht lassen konnte<sup>111</sup>.

L'après-dernière position met en relief les trois groupes nominaux – *keinen Satz, kein Wort, kaum einen Laut* – qui traduisent de manière emblématique l'état de dépression dans lequel Ambros Adelwarth sombre ; le signifié suit un ordre dégressif et le rythme ternaire évoque le mouvement cyclique du désespoir dans son non-sens : *In der Nachweihnachtszeit des zweiundfünfziger Jahrs verfiel er dann in eine so abgrundtiefe Depression, dass er, trotz offenbar größtem Bedürfnis, weitererzählen zu können, nichts mehr herausbrachte, keinen Satz, kein Wort, kaum einen Laut*<sup>112</sup>. La parataxe, la structure symétrique des propositions – sujet, verbe – s'associent pour décrire la déchéance physique d'Ambros Adelwarth : *Er magerte mehr und mehr ab, die einst so ruhig gewesenenen Hände zitterten, das Gesicht war asymmetrisch geworden, und das linke Auge wanderte unstet herum*<sup>113</sup>.

Lorsque le narrateur, au début de l'été 1984, décide après une lecture des carnets de voyage d'Ambros Adelwarth de retourner aux États-Unis afin de retrouver les traces de ce dernier et traverse en voiture des paysages américains, il exprime son plaisir de voir. Le

---

<sup>110</sup> « Vers 1935, la tâche est devenue particulièrement difficile pour l'oncle Adelwarth, dans la mesure où un jour le vieux Solomon a déclaré tout de go que désormais il n'assisterait plus à aucun dîner ou réunion de quelque nature, qu'il ne voulait plus rien avoir à faire avec le monde extérieur et qu'il se consacrerait exclusivement à la culture de ses orchidées ; tandis que, dit tante Fini, la seconde Mrs Solomon, de plus de vingt ans sa cadette, continuait à organiser ses *weekend parties*, dont la renommée s'étendait bien au-delà de New York et pour lesquelles les gens, en règle générale, arrivaient dès le vendredi après-midi. » DA, p. 144-145 (*Les émigrants*, p. 132).

<sup>111</sup> « À la longue, cette double tâche a sans doute réclamé de lui plus qu'il ne voulait se l'avouer, en particulier durant les années de guerre, lorsque le vieux Solomon, épouvanté par les nouvelles qui lui parvenaient malgré tout jusqu'au fond de sa retraite, enveloppé dans un plaid écossais, passait le plus clair de son temps assis dans ses serres surchauffées au milieu des racines aériennes de ses plantes sud-américaines et ouvrait à peine la bouche pour dire le strict nécessaire, alors que Margo Solomon ne pouvait renoncer à avoir toujours une cour autour d'elle. » DA, p. 145 (*Les émigrants*, p. 132-133).

<sup>112</sup> « Après la Noël 1952, il sombra dans une dépression si profonde qu'en dépit du très grand besoin qu'il avait de pouvoir se raconter, il fut hors d'état d'articuler quoi que ce soit, la moindre phrase, le moindre mot, à peine le moindre son. » DA, p. 149 (*Les émigrants*, p. 136) (soulignements personnels).

<sup>113</sup> « Il ne cessait de maigrir, ses mains autrefois si paisibles se mirent à trembler, son visage était devenu asymétrique et son œil gauche était agité de spasmes incoercibles. » DA, p.151 (*Les émigrants*, p. 138).

champ lexical fait défiler les variétés d'arbres et traduit le ravissement visuel du narrateur. L'assonance de la voyelle fermée et tendue /i/ évoque les vertes prairies, elle est relayée à la fin de la phrase par l'assonance en /ä/ qui suggère le frémissement des feuilles :

In den bergan ziehenden, längst nicht mehr bewirtschafteten Weiden hatten sich **Eichen und Schwarzlinden** in kleinen Bauminseln angesiedelt, geradlinige **Fichtenschonungen** wechselten ab mit unregelmäßigen Versammlungen von **Birken und Espen**, deren unzählige zitternde Blätter vor ein paar Wochen erst wieder aufgegangen waren, und sogar aus den im Hintergrund aufsteigenden, dunkleren Höhenregionen, wo **Tannenwälder** die Abhänge bedeckten, leuchteten in der Abendsonne stellenweise hellgrün die **Lärchen** heraus<sup>114</sup>.

Les deux propositions participiales avec l'aspect duratif du participe I ainsi que l'extension à gauche des deux groupes nominaux à la fin de la phrase – avec les deux participes I en fonction d'épithète – expriment l'attitude contemplative et comme en suspens du narrateur :

In Owego, wo ich von dem State Highway abbiegen musste, machte ich halt und saß bis gegen neun Uhr in einer Raststätte, gelegentlich ein paar Worte zu Papier **bringend**, die meiste Zeit aber gedankenverloren **hinausstarrend** durch die Panoramascheiben auf **den ohne Unterlass vorbeifliessenden Verkehr** und **den lange nach Sonnenuntergang noch von orange-, flamingo- und goldfarbenen Strömungen durchzogenen westlichen Himmel**<sup>115</sup>.

Arrivé à Ithaca, le narrateur, de la fenêtre de sa chambre, plonge son regard dans l'ombre des cyprès et se laisse enivrer par l'odeur et le murmure des cascades. La ponctuation, la récurrence du lexème *von* avec des variations phonétiques engendrées par les différents adjectifs possessifs, articles indéfinis ou définis et prépositions relatives – *von ihrem, von einem, von dem, von denen, von den* – ainsi que la longueur de la phrase évoquent phonétiquement et visuellement le rythme répétitif des chutes d'eau. L'auteur, à la recherche d'effets subtils, dessine avec les mots ce qu'il évoque à la manière des Calligrammes d'Apollinaire :

Ich stellte meine Tasche ab, öffnete eines der hohen Fenster und schaute mitten hinein in den wogenden Schatten einer aus der Tiefe herausfragenden Zypresse. Die Luft war erfüllt **von ihrem** Geruch und **von einem** beständigen Rauschen, das aber nicht, wie ich zunächst meinte, **von dem** Wind in den Bäumen herrührte, sondern **von den** in geringer Entfernung niedergehenden, wenn auch von meinem Fenster aus unsichtbaren Ithaca Falls, **von denen** ich mir vor meiner Ankunft in der Stadt ebenso wenig eine angemessene Vorstellung gemacht hatte wie **von den** über hundert anderen Wasserfällen, die in der

---

<sup>114</sup> « Les prairies à flanc de montagne, qui n'étaient plus exploitées depuis longtemps avaient été annexées par des chênes et des tilleuls noirs qui formaient des îlots de verdure, les réserves rectilignes d'épicéas alternaient avec des colonies régulières de bouleaux et de trembles dont les innombrables feuilles instables n'avaient poussé que depuis quelques semaines, et même à l'arrière-plan, sur les hauteurs plus sombres où les forêts de sapins s'accrochaient aux pentes, ressortaient par endroits, dans le soleil du soir, les taches vert clair des mélèzes. » *DA*, p.154-155 (*Les émigrants*, p. 140-141) (soulignements personnels).

<sup>115</sup> « À Owego, où je devais quitter le State Highway, je fis une halte et restai jusqu'à neuf heures dans un restoroute, couchant à l'occasion quelques mots sur le papier, mais le plus souvent absorbé dans mes pensées, à regarder par la baie vitrée le défilé ininterrompu des voitures et, vers l'ouest, le ciel parcouru encore, bien après le coucher du soleil, de traînées orange, roses et or. *DA*, p. 156 » (*Les émigrants*, p. 141-142) (soulignements personnels).



Gegend des Cayugasees seit dem Ende der Eiszeit in die tief eingeschnittenen Schluchten und Täler hinunterstürzen<sup>116</sup>.

Ici, les longues structures syntaxiques reflètent dans un premier temps l'aristocratique villa appartenant au sanatorium où Ambros Adelwarth se soumettait volontairement à des séances d'électrochocs et dans un deuxième temps elles mettent en miroir l'exubérance de la nature :

Vermittels der von dem alten Hausdiener mir gegebenen Hinweise habe ich das Sanatorium am Nachmittag ohne Schwierigkeiten gefunden. Über eine lange Einfahrt ging es durch einen mindestens vierzig Hektar großen Park zu einer ganz und gar aus Holz gebauten Villa hinauf, die mit ihren überdachten Veranden und Altanen teils an ein russisches Landhaus erinnerte und teils an eine jener mit Trophäen vollgestopften, riesigen Zirbelhütten, wie sie die österreichischen Erzherzöge und Landesfürsten zu Ende des letzten Jahrhunderts überall in ihren steirischen und Tiroler Revieren zur Einquartierung des auf die Jagd geladenen Hoch- und Industrieadels hatten errichten lassen. So deutlich waren die Anzeichen des Zerfalls, so eigenartig blinkten die Scheiben im Sonnenlicht, dass ich nicht wagte, näher heranzutreten, und statt dessen zunächst in dem Park mich umsah, in welchem Nadelbäume beinahe jeder mir bekannten Art, libanesischen Zedern, Thujen, Silberfichten, Lärchen, Arolla- und Monterey-Pinien und feingefiederte Sumpfyypressen bis zu ihrer vollen Größe sich hatten entwickeln können<sup>117</sup>.

L'amplification du groupe nominal (prépositionnel) souligne et met en relief les lexèmes finaux : *Wahrscheinlich macht sich niemand einen zureichenden Begriff von dem in diesem extravaganten Bretterpalast angehäuften und nun allmählich mit seinem Zerfall, wie ich hoffe, zergehenden Schmerz und Unglück*<sup>118</sup>.

Le Dr Abramsky, qui a abandonné la médecine pour se consacrer à l'apiculture, fait en quelque sorte ici le procès d'une science qui n'hésite pas à user de thérapies tortionnaires ; il emploie une rhétorique qui veut convaincre le narrateur. Il met en doute la justesse du diagnostic : tandis que Fahnstock décelait « une neurasthénie sénescence aiguë liée à une stupeur catatonique », le Dr Abramsky affirme que le soin avec lequel Ambros Adelwarth s'habillait allait à l'encontre de cette conclusion. Ensuite, il n'hésite pas à qualifier les séances

---

<sup>116</sup> « Je posai mon sac de voyage, ouvris l'une des grandes fenêtres, et mon regard rencontra l'ombre mouvante d'un cyprès jaillissant des profondeurs obscures. L'air était rempli de son odeur et d'un bruissement ininterrompu qui ne provenait pas, comme je le pensai d'abord, du vent qui eût agité les frondaisons des arbres, mais, invisibles de ma fenêtre et cependant toutes proches, des Ithaca Falls dont avant mon arrivée dans cette ville je ne m'étais pas fait une juste idée, non plus que des centaines d'autres cascades qui depuis la fin de l'ère glaciaire dévalent les gorges et les vallées profondément entaillées du district du lac Cayuga. » DA, p. 157 (*Les émigrants*, p. 142-143) (soulignements personnels).

<sup>117</sup> « Grâce aux indications que m'avaient données le vieux domestique, je réussis sans difficulté, l'après-midi, à trouver le sanatorium. Une longue allée montait à travers un parc d'au moins quarante hectares jusqu'à une villa entièrement construite en bois qui, avec ses vérandas et ses balcons couverts, rappelait pour partie une maison de campagne russe, pour partie l'un de ces gigantesques pavillons en pin cembro bourrés de trophées, qu'à la fin du siècle dernier les archiducs et les princes régnants autrichiens s'étaient fait construire partout dans leurs domaines de Styrie et du Tyrol, afin de loger la grande noblesse héréditaire ou industrielle invitée à leurs chasses. Les marques de décrépitude étaient si évidentes, les reflets du soleil dans les vitres étaient si particuliers que je n'osai approcher et commençai par faire le tour du parc, où l'on avait laissé s'épanouir à peu près toutes les espèces de conifères que je connaisse, cèdres du Liban, thuyas, sapins argentés, mélèzes, pins d'Arolla et de Monterey ou encore cyprès des marais. » DA, p. 159 (*Les émigrants*, p. 144).

<sup>118</sup> « Personne, vraisemblablement, n'imagine l'ampleur des souffrances et des malheurs qui se sont accumulés ici, et dont j'espère qu'ils finiront par se diluer en même temps que se décompose cet extravagant palais de planches. » DA, p.161 (*Les émigrants*, p. 146).

d'électrochocs de martyre (*Martyrium*) et de torture (*Folterprozedur*). Les syntagmes, conjonctions et lexèmes sans marque de catégorie<sup>119</sup> construisent un discours argumenté visant à dénoncer les méfaits scandaleux d'une médecine barbare qui veut représenter les progrès de la science. Le discours direct contribue à transmettre au lecteur la force des arguments fournis par le Dr Abramsky :

Dr. Abramsky sagte eine Weile nichts und blickte bloß in die Ferne. Es ist richtig, sagte er dann, dass Ambros Adelwarth nicht von seinen Verwandten bei uns eingewiesen wurde, sondern sich aus freien Stücken unter psychiatrische Aufsicht begeben hat. Was er mit diesem Schritt bezweckte, **ist mir lange nicht klar gewesen**, denn er hat nie etwas von sich erzählt. Fahnstocks Diagnose lautete auf schwere Melancholie im Senium, verbunden mit stupuröser Katatonie, doch **stand hierzu im Widerspruch** die Tatsache, dass Ambros keinerlei Anzeichen der gemeinhin mit diesem Zustand einhergehenden körperlichen Verwahrlosung zeigte. **Ganz im Gegenteil** legte er den denkbar größten Wert auf seine äußere Erscheinung. Nie habe ich ihn anders als im dreiteiligen Anzug und mit tadellos gebundener Schleife gesehen. **Nichtsdestoweniger** erweckte er, **selbst wenn** er nur am Fenster stand und hinausblickte, stets den Eindruck, **als sei** von einem heillosen Leid erfüllt. Ich glaube nicht, sagte Dr. Abramsky, dass ich jemals einem schwermütigeren Menschen begegnet bin als Ihrem Großonkel; jedes seiner beiläufigen Worte, jede seiner Gesten, sein ganzer, bis zuletzt aufrechter Habitus kam eigentlich einem immer wieder aufs neue vorgebrachten Absentierungsgesuch gleich. Bei den Mahlzeiten, zu denen er sich aufgrund seiner selbst in der ärgsten Zeit unbedingt gebliebenen Höflichkeit unfehlbar einfand, legte er sich zwar noch vor, was er aber zu sich nahm, war so wenig wie die symbolische Wegzehrung, die man dereinst zu den Toten auf die Gräber hinaustrug. **Bemerkenswert** war auch, mit welcher Bereitwilligkeit Ambros sich der Schockbehandlung unterzog, die zu Beginn der fünfziger Jahre, **wie mir rückblickend erst aufgegangen ist**, wahrhaftig an eine Folterprozedur oder ein Martyrium heranreichte. **Mussten** die anderen Patienten nicht selten mit Gewalt in die Apparatekammer gebracht werden (frogmarched, lautete der Ausdruck, dessen sich Dr. Abramsky an dieser Stelle bediente), **so** saß Ambros zum anberaumten Zeitpunkt jedes Mal schon auf dem Hocker vor der Türe und wartete, den Kopf an die Wand gelehnt, die Augen geschlossen, auf das, was ihm bevorstand<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> Nous en avons dressé la liste :

- *ist mir lange nicht klar gewesen*
- *stand hierzu im Widerspruch*
- *ganz im Gegenteil*
- *nichtsdestoweniger*
- *als sei*
- *bemerkenswert*
- *wie mir rückblickend erst aufgegangen ist*
- *mussten*

<sup>120</sup> « Le Dr Abramsky resta un long moment silencieux, les yeux perdus dans le lointain. Il est exact, dit-il enfin, qu'Ambrose Adelwarth n'a pas été placé ici par sa famille mais qu'il s'est fait mettre de son propre chef sous surveillance psychiatrique. Longtemps, je n'ai pas bien compris ce qui l'avait incité à entreprendre cette démarche, car il ne s'est jamais confié. 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 état. Bien au contraire, il veillait très scrupuleusement à son apparence. Je ne l'ai jamais vu autrement qu'en costume trois-pièces, avec une cravate nouée de manière impeccable. 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 ; de fait son habitus – la moindre de ses paroles, le moindre de ses gestes, ce maintien qu'il conserva jusqu'à la fin – donnait à penser qu'il requérait en permanence une autorisation de s'absenter. Aux repas, auxquels, même au pire de son état, il ne manqua jamais de se présenter avec la ponctualité dictée par sa politesse intransigeante, il se servait, certes, mais ne mangeait guère plus que l'équivalent des symboliques offrandes de bouche déposées jadis sur le tombeau des morts. Ce qui était également remarquable, c'était la complaisance avec laquelle Ambrose se soumettait au traitement de choc, un traitement qui, au début des années cinquante, comme je ne m'en aperçus que rétrospectivement, confinait à la torture ou au martyre. Alors qu'il n'était pas rare de devoir amener de force les autres patients dans la salle aménagée (*frogmarched*, tel est le mot qu'employa en l'occurrence le Dr Abramsky), Ambrose se trouvait à chaque fois à l'heure prescrite sur le tabouret devant la porte, et attendait la tête appuyée contre le mur, les yeux fermés, qu'advienne ce qui devait advenir. » *DA*, p. 162-163 (*Les émigrants*, p. 146-147) (soulignements personnels).

Le Dr Abramsky poursuit son discours en décrivant le processus de destruction que subit le sanatorium ; les harmonies imitatives – assonances avec les phonèmes ä, äu, ö, ü, o, u, au – évoquent le bruit de la faune qui participe à l’anéantissement du sanatorium ; ce travail est tout d’abord révélé dans son aspect processuel et surtout sonore avec les infinitifs substantivés – *Huschen, Rascheln* –, et le substantif formé à partir du verbe *singen* – *Gesang*. Ensuite, c’est l’énumération des différentes espèces qui illustre le procès de manière réaliste voire scientifique :

Jedenfalls höre ich in windstillen Nächten ein ständiges **Huschen** und **Rascheln** durch das ausgetrocknete Gehäuse gehen, und bisweilen, wenn der volle Mond hinter den Bäumen heraufkommt, erhebt sich auch, wie mich dünkt, ein aus Tausenden von winzigen Kehlen gepresster, pathetischer **Gesang**. Dem **Mäusevolk** gilt heute meine Hoffnung, und sie gilt den **Holzbohrern**, den **Klopfkäfern** und **Totenuhren**, die das ächzend an einigen Stellen schon nachgebende Sanatorium über kurz oder lang zum Einsturz bringen werden<sup>121</sup>.

Lorsque le narrateur en septembre 1991 fait un voyage à Deauville, il constate que cette ville n’échappe pas au phénomène de destruction. Les villas, construites au siècle précédent, offrent au promeneur une image de désolation et d’abandon. La longueur de la phrase (18 lignes) ainsi que la structure en X (avec *Staub* et *ewig*), qui produit un effet de miroir, amplifie l’atmosphère de dégradation – *Staub* – et d’atemporalité – *ewig* – :

Bleibt man, wie ich es bei meinem ersten morgendlichen Spaziergang durch die Strassen von Deauville getan habe, eine Zeitlang vor einem dieser anscheinend unbewohnten Häuser stehen, so tut sich seltsamerweise fast jedes Mal, sei es im Parterre, sei es in der Beletage oder im oberen Stock, einer der geschlossenen Fensterläden etwas auf, und es erscheint eine Hand, die mit auffallend langsamer Bewegung ein **Staubtuch** ausschüttelt, so dass man unweigerlich bald denkt, ganz Deauville bestehe aus dusteren Interieurs, in denen zu ewig unsichtbarem Dasein und **ewigem Abstauben** verurteilte Frauenspersonen lautlos herumgehen und darauf lauern, dass sie einem zufällig vor ihrem Gefängnis stehen bleibenden und an der Fassade hinaufblickenden fremden Passanten mit ihrem **Staubfetzen** ein Zeichen geben können<sup>122</sup>.

Mais lorsque le narrateur se rappelle la salle de jeu de l’époque du Casino de Deauville, l’hypotaxe ainsi que le lexique contribuent à recréer le merveilleux d’images reconstituées :

---

<sup>121</sup> « Parfois, quand la pleine lune se lève derrière les arbres, j’ai l’impression d’entendre un chant pathétique sortant de milliers de gorges minuscules. J’ai mis tous mes espoirs dans la gent trotte-menu, et aussi dans les vrillettes, horloges de la mort et perce-bois qui, à plus ou moins brève échéance, vont faire tomber en ruine ce sanatorium, lequel cède déjà par endroits en émettant des craquements sinistres. » *DA*, p. 165 (*Les émigrants*, p. 149) (soulignements personnels).

<sup>122</sup> « Si l’on s’arrête un moment, comme je l’ai fait au cours de ma première promenade matinale dans les rues de Deauville, devant l’une de ces maisons en apparence inhabitées, il n’est pas rare qu’au rez-de-chaussée, ou au bel étage, ou encore tout en haut, l’une des persiennes fermées s’entrouvre et laisse apparaître une main qui, dans un geste d’une lenteur étonnante, secoue un chiffon à poussière, si bien qu’on en vient irrésistiblement à penser que tout Deauville n’est fait que d’intérieurs obscurs dans lesquels évoluent sans bruit des femmes éternellement condamnées à mener une existence invisible, éternellement vouées à épousseter des meubles, constamment à l’affût d’un improbable passant qui, s’arrêtant devant leur prison, lèverait les yeux vers la façade, et à qui elles pourraient faire un signe avec leur bout de tissu. » *DA*, p. 172 (*Les émigrants*, p. 155) (soulignements personnels).

**Lüster aus Venezianerglas** hingen von der Stuckdecke herunter, durch **ein Dutzend acht Meter hohe Halbrundfenster** sah man auf die Terrasse hinaus, wo die exotischen Herrschaften in Gruppen oder paarweise beieinanderstanden, und man sah, jenseits der Balustrade, im Widerschein den weißen Meeresstrand und **die weit draußen vor Anker liegenden illuminierten Hochseejachten** und **Dampfsegler**, die ihre Signalscheinwerfer in den Nachthimmel hinaufrichteten und zwischen denen und der Küste kleine Boote wie langsame **Leuchtkäfer** sich hin- und herbewegten<sup>123</sup>.

La dernière partie de cette histoire retranscrit les souvenirs de voyage d'Ambros et de Cosmo<sup>124</sup>. Il s'agit ici de l'agenda d'Ambros rédigé en 1913 : style abrégé, ellipse du verbe – *Die Inseln in der Lagune wie Schatten.* –, proposition faite d'un groupe nominal réduit à sa base – *Unwetter.* La ponctuation rapprochée – points qui séparent les groupes de mots – laisse l'émotion parler dans la mesure où le silence imposé par les points permet au lecteur de percevoir le signifié dans sa totalité au-delà des mots :

Die Inseln in der Lagune wie Schatten. Mal du pays. Le navigateur écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne. Tags darauf heißt es: vor der kroatischen Küste. Cosmo sehr unruhig. Ein schöner Himmel. Baumlose Berge. Die sich türmenden Wolken. Nachmittags um drei so gut wie finster. Unwetter. Wir streichen die Segel. Um 7 Uhr abends der Sturm in voller Stärke. Wellen brechen über das Deck herein<sup>125</sup>.

Le ton du carnet d'Ambros devient hymnique quand il s'agit d'exprimer l'enchantement et le ravissement. Le parallélisme de la construction des phrases traduit l'harmonie, la beauté des lieux et la fascination du locuteur :

Du steigst ewig einen kahlen Hügel hinan und findest dich wieder in einem beschatteten Tal, trittst in ein Haustor und stehst auf der Strasse, lässt dich im Basar etwas treiben und bist plötzlich von Grabsteinen umgeben<sup>126</sup>.

In den tiefen Buchten beugte sich das Astwerk bis zu den kreiselnden Fluten hernieder. Wir glitten darunter hindurch und mit wenigen Ruderschlägen in einen von stillen Gebäuden umgebenen Hafen hinein. Zwei Würfelspieler hockten am Quai. Ansonsten nirgends eine Menschenseele. Wir traten unter die Pforte der kleinen Moschee. Drinnen im Dämmer saß in einer Nische ein junger Mann und studierte den Koran. Die Lider hielt er gesenkt, die Lippen murmelten leise<sup>127</sup>.

---

<sup>123</sup> « Des lustres en cristal de Venise pendaient du plafond en stuc, une douzaine de fenêtres en plein cintre de huit mètres de haut donnaient vue sur la terrasse où se rencontraient, à deux ou en groupes, les personnages les plus exotiques qu'il eût été donné de voir, et au-delà de la balustrade on apercevait les reflets de la plage blanche, avec, ancrés plus au large, les yachts de croisière et les voiliers de haute mer illuminés qui pointaient leurs projecteurs dans le ciel nocturne, et entre les deux les bateaux plus modestes qui rampaient de-ci, de-là, comme autant de petits vers luisants. » DA, p. 177-178 (*Les émigrants*, p. 160).

<sup>124</sup> Nous verrons que le texte de l'agenda emprunte des passages à un récit de voyage de Chateaubriand.

<sup>125</sup> « Les îles de la lagune comme des ombres. *Mal du pays. Le navigateur écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne.* Le lendemain, il est dit : Devant la côte croate. Cosmo très agité. Un beau ciel. L'après-midi, à trois heures, quasiment nuit. Tempête. Nous affalons les voiles. À sept heures du soir, la tempête bat son plein. Les vagues passent par-dessus le pont. » DA, p. 188 (*Les émigrants*, p. 169).

<sup>126</sup> « Tu escalades à n'en plus finir une colline dénudée et débouches dans l'ombre d'une vallée, tu passes sous un portail de maison et te retrouves dans la rue, tu te laisses dériver quelque peu dans un bazar et soudain te voilà entouré de pierres tombales. » DA, p. 193 (*Les émigrants*, p. 173).

<sup>127</sup> « Dans les anses profondes les branches se ployaient jusqu'aux flots tourbillonnants. Nous sommes passés au-dessous et en quelques coups de rames avons pénétré dans un port entouré de maisons silencieuses. Deux joueurs de dés étaient assis sur le quai. Sinon, pas âme qui vive. Nous avons franchi la porte d'une petite mosquée. À l'intérieur, dans la pénombre, un jeune homme était assis à l'écart et lisait le Coran. Ses paupières étaient baissées, ses lèvres murmuraient doucement. » DA, p. 198 (*Les émigrants*, p. 177-178).

## II. 1. 4. *Max Aurach* : répétitions, structures syntaxiques binaires ou en X

Il semble que l'auteur ait fait appel comme dans *Ambros Adelwarth* à de nombreuses stratégies stylistiques pour produire une langue riche en effets : zeugme, avant- et après-dernière position, période pyramidale, anaphore, harmonie imitative, structures symétriques, répétition et structures en X. Nous nous attacherons donc à relever les caractéristiques et différences – répétitions, structures symétriques, binaires ou en X – et à montrer dans quelle mesure celles-ci ont pour mission de traduire l'univers tragique de Max Aurach.

L'art du personnage éponyme Max Aurach, qui procède lorsqu'il dessine par effacement continu du trait, est la métaphore du travail laborieux de l'écrivain<sup>128</sup> et représente aussi l'œuvre en tant que palimpseste intertextuel :

Sein heftiges, hingebungsvolles Zeichnen, bei dem er in kürzester Frist oft ein halbes Dutzend seiner aus Weidenholz gebrannten Stifte aufbrauchte, dieses Zeichnen und Hinunterfahren auf dem dicken, lederartigen Papier sowohl als auch das mit dem Zeichnen verbundene andauernde Verwischen des Gezeichneten mit einem von der Kohle völlig durchdrungenen Wollappen war in Wirklichkeit eine einzige, nur in den Stunden der Nacht zum Stillstand kommende Staubproduktion<sup>129</sup>.

Dès l'incipit, le narrateur découvre à son arrivée la ville de Manchester. Le zeugme insiste sur le visage industriel de cette ville ; en mettant sur un même plan les « briques » et les « âmes mortes et vivantes » le narrateur met en relief l'inhumanité du progrès qui consiste à réunir la marchandise – briques – et l'homme – âmes – : *Eine Nebeldecke, aufgestiegen aus den sumpfigen, bis an die Irische See hinausreichenden Ebenen von Lancashire, hatte sich ausgebreitet über die ein Gebiet von tausend Quadratkilometern überziehende, aus unzähligen Ziegeln erbaute und von Millionen von toten und lebendigen Seelen bewohnte Stadt*<sup>130</sup>. L'après-dernière position – qui appartient plutôt à la langue orale – est ici une figure de style qui met en relief la description de la ville ; elle est renforcée par l'hypertrophie du groupe prépositionnel où l'opposition des deux groupes épithètes – *ungeheuer gewaltig wirkende* et *beinahe restlos ausgehöhlte* – se rapportant tous deux au substantif *Wunderstadt*

---

<sup>128</sup> « Über die Wintermonate 1990/91 arbeitete ich in der wenigen mir zur freien Verfügung stehenden Zeit, also zumeist an den sogenannten Wochenenden und in der Nacht, an der im Vorhergehenden erzählten Geschichte Max Aurachs. Es war ein äußerst mühevoll, oft stunden- und tagelang nicht vom Fleck kommendes und nicht selten sogar rückläufiges Unternehmen, bei dem ich fortwährend geplagt wurde von einem immer nachhaltiger sich bemerkbar machenden und mehr und mehr mich lähmenden Skrupulantismus. » *DA*, p. 344.

<sup>129</sup> « Son crayonnage violent, opiniâtre, pour lequel il usait souvent, en un rien de temps, une demi-douzaine des fusains confectionnés en brûlant du bois de saule, son crayonnage et sa façon de passer et repasser sur le papier épais à consistance de cuir, mais aussi sa technique, liée à ce crayonnage, d'effacer continuellement ce qu'il avait fait à l'aide d'un chiffon de laine saturé de charbon, ce crayonnage qui ne venait à s'interrompre qu'aux heures de la nuit n'était en réalité rien d'autre qu'une production de poussière. » *DA*, p. 238-239 (*Les émigrants*, p. 211-212) (soulignements personnels).

<sup>130</sup> « Une couverture de nuages montée des basses terres marécageuses qui, du Lancashire, vont jusqu'à la mer d'Irlande, s'était déployée sur cette ville toute de briques occupant un territoire d'un millier de kilomètres carrés et habitée par des millions d'âmes vivantes et mortes. » *DA*, p. 221 (*Les émigrants*, p. 196-197).

exprime la dichotomie architecturale de la ville (aspect monumental et réalité de la destruction) :

In Moss Side und Hulme gab es ganze Straßenzüge mit vernagelten Fenstern und Türen und ganze Viertel, in denen alles niedergerissen war, so dass man über das derart entstandene Brachland hinweg vorausblicken konnte *auf die ungefähr eine Meile noch entfernte, hauptsächlich aus riesigen viktorianischen Büro- und Lagerhäusern zusammengesetzte, nach wie vor ungeheuer gewaltig wirkende, in Wahrheit aber, wie ich bald schon herausfinden sollte, beinahe restlos ausgehöhlte Wunderstadt aus dem letzten Jahrhundert*<sup>131</sup>.

Et lorsque l'hôtelière apporte au narrateur qui vient de quitter son pays une théière dont la lumière vert fluorescent lui rappellera l'univers protégé de son enfance, l'habileté stylistique consiste à construire une suite de paliers au moyen d'appositions, de reprises afin « d'élever » et de mettre au centre de la phrase un objet sacralisé par l'auteur et le personnage – période pyramidale – :

Darum vielleicht ist es mir, im Zurückdenken an die Zeit meiner Ankunft in Manchester, mehrfach so gewesen, als sei der von Mrs. Irlam, von Gracie – You must call me Gracie, hatte sie gesagt – , als sei der von Gracie mir auf mein Zimmer gebrachte **Teeapparat**, dieses ebenso dienstfertige wie absonderliche Gerät, es gewesen, das mich durch sein nächtliches Leuchten, sein leises Sprudeln am Morgen und durch sein bloßes Dastehen untertags am Leben festhalten ließ damals, als ich mich, umfassen, wie ich war, von einem mir unbegreiflichen Gefühl der Unverbundenheit, sehr leicht aus dem Leben hätte entfernen können<sup>132</sup>.

Nous retrouvons un peu plus loin la même stratégie :

Der Hof musste einmal zu einem Fuhrunternehmen gehört haben, denn er war teils von ebenerdigen Wohn- und Geschäftsgebäuden umgeben, und in einem dieser anscheinend verlassenen Gebäude war das **Atelier** untergebracht, das ich in den kommenden Monaten, sooft ich glaubte, es verantworten zu können, aufsuchte, um Gespräche zu führen mit dem Maler, der dort seit Ende der vierziger Jahre arbeitete, Tag für Tag zehn Stunden, den siebten Tag nicht ausgenommen<sup>133</sup>.

Mais le narrateur s'applique aussi à décrire de façon détaillée et marquante des scènes de la vie quotidienne et rappelle la manière de Brueghel, Vermeer ou encore Rembrandt lorsque ceux-ci, délaissant les sujets issus de la mythologie ou de la Bible, ainsi que les grandes

---

<sup>131</sup> « À Moss Side et Hulme, il y avait des rues entières où les fenêtres et les portes étaient condamnées, des quartiers complètement rasés, si bien qu'au-delà des friches ainsi créées, on pouvait apercevoir, éloignée encore d'un mille environ, la ville merveilleuse du siècle dernier, principalement composée de gigantesques immeubles victoriens abritant bureaux ou entrepôts, toujours extraordinairement imposante d'aspect, mais en réalité presque totalement vidée de sa substance. » *DA*, p. 222 (*Les émigrants*, p. 197-198) (soulignements personnels).

<sup>132</sup> « Peut-être est-ce pourquoi il m'est arrivé fréquemment de songer, en me remémorant mon arrivée à Manchester, que c'est cet appareil à thé déposé dans ma chambre par Mrs Irlam – par Gracie (You must call me Gracie, avait-elle dit) –, que c'est cet appareil aussi pratique qu'étrange qui, par sa luminescence nocturne, son léger gargouillis le matin et sa simple présence pendant tout le reste de la journée, m'a rattaché à la vie à une époque où, étreint par un sentiment de délaissement pour moi incompréhensible, j'aurai très bien pu m'éloigner définitivement. » *DA*, p. 228 (*Les émigrants*, p. 202-203) (soulignements personnels).

<sup>133</sup> « La cour devait avoir appartenu à une entreprise de transport car elle était entourée de maisons d'habitation et de locaux commerciaux et c'est dans l'un de ces bâtiments visiblement abandonnés que se trouvait l'atelier où, dans les mois qui suivirent, aussi souvent que la bienséance me paraissait le permettre, je venais discuter avec le peintre qui y travaillait tous les jours, même le dimanche, et ce depuis la fin des années quarante. » *DA*, p. 236 (*Les émigrants*, p. 209-210) (soulignements personnels).

fresques historiques, prennent plaisir à peindre l'humble réalité de chaque jour. D'autre part l'énumération des différents métaux, ainsi que celle des monnaies, manifeste une volonté esthétique pour autant que ces litanies produisent un effet d'une part visuel, d'autre part rythmique et phonétique :

Nicht weniger sorgsam stapelte sie das Münzgeld, von dem immer ein beträchtliches Quantum sich angesammelt hatte, zu kleinen, gleich hohen **Kupfer-, Messing und Silbersäulen**, ehe sie mit dem Erheben der Gesamtsumme begann, indem sie vermittels eines halb manuellen, halb rechnerischen Verfahrens zuerst über das Zwölfersystem die **Pennies, Thre'pennies und Sixpence pieces** in **Schillinge** und dann die **Schillinge**, die **Zweischilling-** und die **Halbkronenstücke** über Zwanzigermengen in Pfundwerte umsetzte<sup>134</sup>.

L'intention esthétique se manifeste également dans ce passage où le narrateur veut recréer avec les mots le spectacle dont il jouit : un vol d'oiseaux groupés. La phrase dans son mouvement redessine les caractéristiques de l'étourneau sansonnet – battements d'ailes rapides succédant aux phases de vol plané. Deux parties sont à distinguer ; la première qui par la fréquence des pauses imposées par les virgules veut évoquer les battements d'ailes rapprochés et la deuxième s'étirant en longueur retrace le vol plané :

Und vollkommen unreal wurde mir alles, wenn in der Nachmittagsdämmerung, die an düsteren Dezembertagen um drei Uhr schon einsetzen konnte, die Stare, die ich bisher für Sing- und Zugvögel gehalten hatte, **in einer bis weit in die Hunderttausende gehenden Zahl in dunklen Wolken über die Stadt hereinbrachen und unter einem nicht enden wollenden Geschrei auf den Gesimsen und Mauervorsprüngen der Waren- und Lagerhäuser dicht an dicht für die Nacht sich niederließen**<sup>135</sup>.

Linéarisation « marquée » ou expressive de l'avant-première position, la phrase dans le passage suivant s'applique à mettre en relief le thème. Le narrateur délaisse le récit pour tenir un discours traitant de l'Histoire et la linéarisation marquée revêt une intention didactique ; ces ruines parmi lesquelles se promène le narrateur avaient été l'endroit où vivait la communauté juive de Manchester. Le passé tient le devant de la scène puisque le présent – quartier détruit – trouve sa signification dans le passé et révèle l'Histoire – la destruction du quartier juif dont il ne reste que les trois noms légendaires : Glickmann, Grunwald et Gottgetreu. Ce passage où il est question de l'anéantissement de traces témoignant de la vie des Juifs peut être interprété, nous semble-t-il, comme la métaphore du destin brisé d'Aurach

<sup>134</sup> « Avec non moins de soin, elle empilait la monnaie, dont la quantité était toujours impressionnante, en petites colonnes de cuivre, de laiton et d'argent d'égale hauteur, avant d'additionner la somme totale selon une méthode mi-manuelle, mi-comptable, convertissant en livres, par le système duodécimal, d'abord les pennies, les threepennies et les sixpence, puis vingt par vingt les shillings, les pièces de deux shillings et les demi-couronnes. » *DA*, p. 229 (*Les émigrants*, p. 204) (soulignements personnels).

<sup>135</sup> « Et l'effet d'irréalité était pour moi total quand, au crépuscule, qui aux jours sombres de l'hiver tombait dès trois heures de l'après-midi, les étourneaux, oiseaux que jusque-là j'avais tenus pour des chanteurs et des migrants, s'abattaient par centaines de milliers en nuage noir sur la ville et, dans un vacarme à n'en plus finir, venaient en files serrées se poser pour la nuit sur les rebords des fenêtres et les saillies des maisons de commerce et des entrepôts. » *DA*, p. 231 (*Les émigrants*, p. 205) (soulignements personnels).

– emmené dans un transport d'enfant – ou de celui de sa mère Luisa Lanzberg relaté dans les feuillets :

**Bis in die Zwischenkriegszeit hinein ein Zentrum der großen jüdischen Gemeinde von Manchester**, war dieses Quartier von seinen in die Vororte übersiedelnden Bewohnern aufgegeben und seither von der Stadtverwaltung dem Erdboden gleichgemacht worden. Nur eine einzige leerstehende Häuserzeile, durch deren zerschlagene Fenster und Türen der Wind fuhr, fand ich noch vor und als Zeichen, dass hier tatsächlich einmal jemand gewesen war, das eben noch zu entziffernde Schild einer Anwaltskanzlei mit den legendär mich anmutenden Namen Glickmann, Grunwald und Gottgetreu<sup>136</sup>.

Ce sont deux phrases qui décrivent le regard du narrateur sur le travail de son ami le peintre Max Aurach : la première est construite à partir de la reprise de type anaphorique *Es wunderte mich* et la seconde à partir de la structure verbale *Entschloss sich Aurach, [...] so hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe*. C'est le registre de l'émotion qui se déploie en deux temps : reprise de type anaphorique et énoncé hypothétique (condition, conséquence). Et la longueur, l'ampleur et la solennité de ces deux phrases ainsi que l'importance des fins de phrase invitent à comprendre l'art comme travail de mise au jour, de révélation du passé et de l'origine :

**Es wunderte mich** immer wieder, wie Aurach gegen Ende eines Arbeitstages aus den wenigen der Vernichtung entgangenen Linien und Schatten ein Bildnis von großer Unmittelbarkeit zusammenbrachte, und **noch weitaus mehr wunderte mich**, dass er dieses Bildnis unfehlbar am darauffolgenden Morgen, sobald nur das Modell seinen Platz eingenommen und er einen ersten Blick auf es geworfen hatte, wieder auslöschte, um aus dem durch die fortgesetzten Zerstörungen bereits stark beeinträchtigten Hintergrund von neuem die für ihn, wie er sagte, letztlich unbegreiflichen Gesichtszüge und Augen seines von diesem Arbeitsprozess oft nicht wenig in Mitleidenschaft gezogenen Gegenübers herauszugraben. **Entschloss sich Aurach**, nachdem er vielleicht vierzig Varianten verworfen beziehungsweise in das Papier zurückgerieben und durch weitere Entwürfe überdeckt hatte, das Bild, weniger in der Überzeugung, es fertiggestellt zu haben, als aus einem Gefühl der Ermattung, endlich aus der Hand zu geben, **so hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe** grauer, eingeäschter, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> « Coeur de la grande communauté juive de Manchester jusqu'au milieu de l'entre-deux-guerres, ce quartier avait été abandonné par ses habitants partis s'installer dans les banlieues et détruit depuis jusqu'aux fondations par l'administration municipale. Je ne trouvai qu'une rangée de maisons encore debout, hantées par le vent qui s'engouffrait par les portes et les fenêtres défoncées, et pour toute trace d'une ancienne présence en ces lieux, la plaque encore à peine lisible d'un cabinet d'avocats aux noms, qui me parurent presque légendaires, de Glickmann, Grunwald et Gottgetreu. » *DA*, p. 232 (*Les émigrants*, p. 206) (soulignements personnels).

<sup>137</sup> « J'étais toujours étonné de voir que Ferber, vers la fin de sa journée de travail, à partir des rares lignes et ombres ayant échappé à l'anéantissement, avait composé un portrait d'une grande spontanéité ; mais étonné je l'étais encore plus de savoir que ce portrait, le lendemain, dès que le modèle aurait pris place et que Ferber aurait jeté un premier coup d'œil sur lui, serait infailliblement effacé, pour lui permettre à nouveau, sur le fond déjà fort compromis par les destructions successives, d'exhumer, selon son expression, les traits du visage et les yeux en définitive insaisissables de la personne, le plus souvent mise à rude épreuve, qui posait en face de lui. Quand il se décidait enfin, après avoir peut-être rejeté quelques quarante variantes ou pour mieux dire les avoir bannies à coups de gomme dans le papier et recouvertes d'autres esquisses, à se dessaisir d'un tableau, moins par conviction de l'avoir achevé que cédant à un sentiment de lassitude, on croyait avoir devant les yeux un portrait issu d'une longue lignée d'ancêtres aux visages gris, surgis de leurs cendres pour continuer à hanter sans fin le support malmené. » *DA*, p. 239-240 (*Les émigrants*, p. 212) (soulignements personnels).



Il est question dans le passage suivant du *transport café* où Max Aurach a pour habitude de passer un peu de temps le matin et le soir. Ce café est tenu par un émigré africain originaire du Kenya et le narrateur s'applique à décrire le cuisinier lorsqu'il est dans sa cuisine. L'assonance produite par la répétition de la diphtongue /ei/ puis par celle de la voyelle ouverte /a/ produit une harmonie imitative qui veut évoquer la virtuosité, la fluidité des gestes du cuisinier et représente l'image de l'émigré et de sa vie de funambule : *Mit einer einzigen, zeitlupenhaft gleitenden Bewegung seiner linken Hand – die rechte hatte er immer in der Hosentasche – konnte er zwei oder drei Eier aus einer Schachtel nehmen, sie in die Pfanne schlagen und die Schalen im Mistkübel verschwinden lassen*<sup>138</sup>.

L'hypotaxe retrace le travail de la mémoire : en d'autres termes la langue du récit reproduit celle du document qui relate, enseigne et renseigne mais aussi transporte, ici et maintenant, les traces de là-bas et d'autrefois, ou celle du témoin oral qui re-saisit l'immatérialité du souvenir ; tantôt c'est l'archive – mémoire écrite, mais ici elle-même objet de souvenir et de récit –, tantôt c'est le récit – mémoire orale. Dans les deux cas – mémoire inscrite sur le papier ou mémoire spontanée – la phrase est longue, pesante et affiche une structure complexe qui redessine, avec les mots, ou évoque la forme en « rhizome » du souvenir :

Im Archiv der Britischen Medizinischen Gesellschaft werde beispielsweise, so habe in der Notiz gestanden, die Beschreibung eines extremen Falls einer solchen Vergiftung aufbewahrt, derzufolge es in den dreißiger Jahren in Manchester einen Fotolaboranten gegeben haben soll, dessen Körper im Verlauf seiner langjährigen Berufspraxis derart viel Silber assimiliert hatte, dass er zu einer Art photographischer Platte geworden war, was sich, wie Aurach mir vollen Ernstes auseinandersetzte, daran zeigte, dass das Gesicht und die Hände dieses Laboranten bei starkem Lichteinfall blau anliefen, sich also sozusagen entwickelten<sup>139</sup>.

Der Schifffahrtsverkehr habe um 1930 seinen Höhepunkt erreicht, danach aber unwiderruflich abgenommen, bis er gegen Ende der fünfziger Jahre völlig zum Erliegen gekommen sei. Angesichts der Bewegungslosigkeit und Totenstille, die heute über dem Kanal liege, könne man es sich wohl kaum mehr vorstellen, sagte Aurach, als wir zurückblickten auf die in den Abend Schatten versinkende Stadt, dass er selber hier in den Jahren nach dem letzten Krieg noch Frachter von überwältigenden Ausmaßen habe fahren sehen<sup>140</sup>.

<sup>138</sup> « En un unique mouvement alenti de sa main gauche – la droite étant toujours enfouie dans sa poche de pantalon –, ce dernier réussissait le tour de force de pêcher deux ou trois œufs dans un carton, de les casser dans la poêle et de faire disparaître les coquilles dans le seau à ordures. » DA, p. 241 (*Les émigrants*, p. 213) (soulignements personnels).

<sup>139</sup> « Aux archives de la Société britannique de médecine, y lisait-on, on conservait par exemple la description d'un cas extrême d'argyrose où le corps d'un laborantin, dans les années trente à Manchester, était censé au cours d'une longue période d'activité professionnelle avoir assimilé tant d'argent qu'il était devenu lui-même une sorte de plaque photographique, ce qu'attestait, m'expliqua Ferber avec le plus grand sérieux, le fait que le visage et les mains de ce manipulateur bleuissaient sous une lumière intense et donc, pour ainsi dire, se développaient. » DA, p. 244 (*Les émigrants*, p. 215-216).

<sup>140</sup> « Le trafic maritime et fluvial avait atteint son apogée autour de 1930, puis il avait irrémédiablement régressé, jusqu'à s'interrompre complètement vers la fin des années cinquante. A constater l'inertie et le silence de mort qui régnaient maintenant sur le canal, il était sans doute fort malaisé de s'imaginer, dit Ferber comme nous nous retournions pour regarder la ville sombrer dans le crépuscule, que lui-même avait encore vu ici, dans les années de l'après-guerre, des cargos de dimensions colossales. » DA, p. 246 (*Les émigrants*, p. 217).

Et lorsque Max Aurach se rend à Colmar pour étudier le retable d'Issenheim, œuvre du peintre Matthias Grünewald, il explique pourquoi la vue du monde de ce dernier lui semble juste. Le narrateur retrace ce discours en discours direct : la répétition des phonèmes /en/ en finale produit une harmonie imitative (la plainte qu'émet celui qui souffre mais aussi l'écume des vagues) ; la répétition de *Ungeheuerlichkeit* participe de la métaphore de la marée dans son éternel retour : *Die Ungeheuerlichkeit des Leidens, das, ausgehend von den vorgeführten Gestalten, die ganze Natur überzog, um aus den erloschenen Landschaften wieder zurückzufluten in die menschlichen Todesfiguren, diese Ungeheuerlichkeit bewegte sich nun auf und nieder in mir nicht anders als die Gezeiten des Meers*<sup>141</sup>. Les répétitions, les structures symétriques, binaires ou en X qui semblent caractéristiques de l'histoire *Max Aurach*, au-delà des différentes stratégies narratives, octroient à celle-ci une dimension poétique : *À tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés*<sup>142</sup>. Et puisque cette histoire s'inscrit dans l'univers de la douleur du peintre Matthias Grünewald, ces répétitions peuvent être comprises comme reproduisant et filant le mouvement répétitif de la marée auquel Max Aurach a recours pour illustrer la douleur.

Max Aurach se souvient que son père, pour le récompenser de sa participation à une exposition de peinture organisée à Montreux, l'emmena faire une excursion sur le Mont du Grammont d'où il pouvait jouir d'une perspective plongeante. La répétition *bis auf* suivie de deux groupes nominaux avec un groupe participial en fonction d'épithète met en relief ici la perspective à vol d'oiseau (*Vogelperspektive*) qui embrasse plusieurs images à la fois (celle des bateaux et celle des trains) ; les participes présents qui marquent la permanence semblent ignorer la pesanteur de l'Histoire :

Es war ein ähnlich ungetrübter Tag wie seinerzeit, und als ich, nahezu restlos erschöpft, den Gipfel erreicht hatte, da sah ich von dort droben von neuem die Genfer Seelandschaft vor mir, vollkommen unverändert, wie es den Anschein hatte, und reglos **bis auf die wenigen auf dem tiefblauen Wasser drunten mit der unglaublichsten Langsamkeit ihre weiße Spur ziehenden winzigen Schiffchen und bis auf die am jenseitigen Ufer in gewissen Abständen hin- und herfahrenden Eisenbahnzüge**<sup>143</sup>.

<sup>141</sup> « La monstruosité de la souffrance qui, émanant des personnages représentés, recouvre la nature entière pour ensuite refluer des paysages éteints et pénétrer les figurations humaines de la mort, cette monstruosité se mettait à présent en mouvement, montant et descendant en moi exactement comme les oscillations des marées. » *DA*, p. 253 (*Les émigrants*, p. 222-223) (soulignements personnels).

<sup>142</sup> Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 234.

<sup>143</sup> « Il faisait une journée aussi limpide qu'à l'époque et quand, au bord de l'épuisement, j'eus atteint le sommet, je vis une nouvelle fois le paysage du Léman, absolument inchangé, semblait-il, et immobile, si l'on excepte les rares bateaux minuscules qui avec une lenteur inimaginable traçaient leurs sillages blancs sur le bleu profond des eaux et, sur la rive opposée, les trains qui passaient par intervalles dans un sens ou dans l'autre. » *DA*, p. 258-259 (*Les émigrants*, p. 227) (soulignements personnels).

Le narrateur explique qu'après avoir vécu trois ans à Manchester il alla enseigner en Suisse mais que, malgré la beauté des paysages, il ne put pour diverses raisons supporter ce pays longtemps. La longueur de la phrase, la structure symétrique et binaire (deux fois *obgleich* et deux fois *teils*) procèdent du caractère poétique et esthétique. Alors que la première partie est un hymne à la beauté des paysages suisses, la deuxième n'en renvoie que plus fortement à l'antithèse, à savoir la face sombre de cette région de l'Europe dont le narrateur dit que le côté provincial lui était insupportable :

**Obgleich** die meinem Gedächtnis zu diesem Zeitpunkt beinahe entschwundene Schönheit und Vielfalt der Schweizer Landschaften mich bei meiner Rückkehr aus dem rußigen, dem Ruin entgegentreibenden Manchester tief bewegte, **obgleich** mir der Anblick der fernen Schneeberge, der Hochwälder, des Herbstlichts, der gefrorenen Wasserläufe und Felder und der blühenden Obstbäume in den Wiesen weit mehr ans Herz ging, als ich das hätte vorausahnen können, hat es mich in der Schweiz aus verschiedenen, **teils** mit der schweizerischen Lebensauffassung, **teils** mit meinem Lehredasein zusammenhängenden Gründen nicht lange gelitten<sup>144</sup>.

C'est après être tombé, par hasard, sur un tableau de Max Aurach et avoir lu, aussi par hasard, un article sur lui dans un magazine qu'une oubliette de sa mémoire s'est ouverte, raconte le narrateur, l'invitant à se demander pourquoi le peintre avait évité lors de leurs conversations d'aborder le sujet de ses origines. Et c'est donc avec l'intention d'interroger Max Aurach que le narrateur, de Londres, entreprend un voyage à Manchester où il découvre à nouveau la laideur et l'état de désuétude de la ville. Il décrit ici la manière dont les vitres des bureaux reflètent le paysage de gravats qui les entoure ainsi que les nuages blancs. La symétrie (*teils... teils, spiegelte sich ... spiegelten sich*) imite les effets de miroir et les lettres /ä/ /ei/ /ie/, au-delà d'une harmonie imitative qui évoque le cliquetis du verre, reproduisent de façon graphique les scintillements de lumière ; les participes I et II organisés selon le schéma ABBA font jouer entre eux l'aspect accompli et non accompli du verbe et le phonème /en/ en finale donne une impression d'infini et de vertige : *In den glänzenden Glasfassaden der teils nur zur Hälfte belegten, teils gar nicht ganz fertiggestellten Bürohäuser spiegelte sich das umliegende Schuttland und spiegelten sich die weißen, von der Irischen See hereintreibenden Wolken*<sup>145</sup>.

<sup>144</sup> « Bien que, revenant d'une Manchester noire de suie et en complète décrépitude, je fusse profondément touché par la beauté et la variété des paysages suisses, presque oubliés de ma mémoire à cette époque, et que la vue des lointaines montagnes couvertes de neige, des hautes futaies, des lumières d'automne, des cours d'eau gelés, des champs et des fruitiers en fleurs dans les prairies m'eût bien plus ému que je ne l'aurai soupçonné, pour diverses raisons, tenant au mode de vie local ou à ma condition de pédagogue, j'ai eu tôt fait de ne plus me sentir bien dans ce pays. » DA, p. 263 (*Les émigrants*, p. 231) (soulignements personnels).

<sup>145</sup> « Dans les façades de verre étincelantes des immeubles de bureaux à demi occupés ou restés inachevés se reflétaient les terrains vagues et leurs gravats, et les nuages blancs accourus de la mer d'Irlande. » DA, p.267-268 (*Les émigrants*, p. 234) (soulignements personnels).

Le narrateur retrouve l'atelier de son ami Max Aurach inchangé et durant trois jours les deux amis ne font qu'échanger et bavarder jusque tard dans la nuit. Le narrateur évoque cette longue conversation. La répétition de *über* – qui est à relier au groupe verbal *es ist vielmehr gesagt worden* –, placée en après-dernière position, ainsi que la longueur de la phrase traduisent le caractère insatiable, inépuisable, torrentiel d'un bavardage qui a pour source l'interminable chemin de la mémoire :

Drei Tage lang haben wir im Anschluss an dieses späte und für uns beide unverhoffte Wiedersehen miteinander geredet, jeweils bis weit in die Nacht hinein, und es ist viel mehr dabei gesagt worden, als ich hier werde aufschreiben können, **über** das englische Asyl, **über** die Einwandererstadt Manchester und ihren unwiderruflich fortschreitenden Verfall, den Aurach als beruhigend empfand, **über** das längst nicht mehr existierende Wadi Halfa, **über** die Flügelhornistin Gracie Irlam, **über** mein Schullehrerjahr in der Schweiz sowie **über** meinen späteren, gleichfalls fehlgeschlagenen Versuch, in München, in einem deutschen Kulturinstitut, Fuß zu fassen<sup>146</sup>.

Et c'est au cours de cette conversation que Max Aurach explique que l'Allemagne lui apparaît dans ses souvenirs comme un pays arriéré, détruit et extraterritorial – *als ein zurückgebliebenes, zerstörtes, irgendwie extraterritoriales Land* –. La reprise de *erscheint mir*, tout en illustrant le caractère obsessionnel de ces images – *Die bruchstückhaften Erinnerungsbilder, von denen ich heimgesucht werde, haben den Charakter von Zwangsvorstellungen* –, organise le discours sur l'Allemagne en deux parties ; dans la première, Max Aurach explique quelle image de l'Allemagne sa mémoire lui renvoie : les participes II en fonction d'épithète s'associent à la sémantique qui inscrit l'Allemagne dans le passé et le lexique illustre par des objets désuets les obsessions de sa mémoire (*Zwangsvorstellungen*). Ce qui suit est cette allégorie déjà citée représentant l'idée que se fait Max Aurach de l'Allemagne : une dame élégante en robe de soie grise coiffée d'un chapeau aux larges bords se penchant sur lui tandis qu'il perd connaissance. Cette dame habillée de gris représente l'image fanée de l'Allemagne ; la force émotionnelle se dégageant de cette mise en scène par la prégnance du personnage – *eine elegante Dame in einem Ballkleid aus grauer Fallschirmseide und mit einem breitrempigen, mit grauen Rosen besteckten Hut* – l'asyndète de la dernière phrase qui souligne la concaténation des gestes, la gestuelle du personnage qui exprime tendresse et douceur, tout cela cherche à illustrer une Allemagne détruite, brisée par les événements de la Seconde Guerre mondiale, une Allemagne différente

---

<sup>146</sup> « Durant les trois jours qui suivirent ces retrouvailles tardives et pour tous deux inespérées, nous nous entretînmes, jusque tard dans la nuit, nous disant beaucoup plus de choses que je n'en saurais retranscrire ici, sur l'asile en Angleterre, la ville d'émigrants de Manchester et son déclin inexorable que Ferber trouvait rassurant, le Wadi Halfa, qui n'existait plus depuis longtemps, la sonneuse de cor de chasse Gracie Irlam, mon année d'enseignement en Suisse et ma tentative, également avortée, de reprendre pied à Munich dans un institut culturel allemand. » DA, p. 269-270 (*Les émigrants*, p. 236) (soulignements personnels).

de la violence inouïe et affichée de 1939, une Allemagne ayant perdu sa couleur – *die graue Dame* – mais ayant conservé dans le souvenir son caractère aristocratique :

Deutschland, müssen Sie wissen, **erscheint mir** als ein *zurückgebliebenes, zerstörtes*, irgendwie extraterritoriales Land, *bevölkert* von Menschen, deren Gesichter wunderschön sowohl als furchtbar *verbacken* sind. Sämtlich tragen sie Kleider aus den dreißiger Jahren oder noch ältere Moden und außerdem zu ihren Kostümen völlig unpassende Kopfbedeckungen – Fliegerhauben, Schildmützen, Klappzylinder, Ohrenschützer, *gekreuzte* Stirnbänder und *handgestrickte* wollene Kappen. So **erscheint bei mir** fast täglich eine elegante Dame in einem Ballkleid aus grauer Fallschirmseide und mit einem breitkrepigen, mit grauen Rosen besteckten Hut. Kaum setze ich mich, von der Arbeit ermüdet, in meinen Sessel, höre ich ihre Schritte draußen auf dem Pflaster der Gasse. Sie rauscht beim Hoftor herein, an dem Mandelbäumchen vorbei und steht auch schon auf der Schwelle zur Werkstatt. Eilends tritt sie näher wie ein Arzt, der fürchtet, zu spät zu einem auslöschenden Kranken zu kommen. Sie nimmt den Hut ab, das Haar sinkt ihr über die Schulter, sie zieht ihre Fechterhandschuhe aus, wirft sie hier auf das Tischchen und beugt sich nieder zu mir. Ohnmächtig schließe ich die Augen<sup>147</sup>.

Max Aurach dans ce récit qu'il fait au narrateur et qui se termine lorsqu'il remet à ce dernier les feuillets de sa mère Luisa Lanzberg poursuit en disant que de l'Allemagne après 1933 il ne lui reste en souvenir que processions, défilés et parades ; le rythme binaire imprimé par la répétition de *entweder* contribue à renforcer l'évocation du caractère militaire – la marche – voire dictatorial du régime : *Entweder es war Maifeiertag oder Fronleichnam, Fasching oder der zehnte Jahrestag des Putschs, Reichsbauerntag oder die Einweihung des Hauses der Kunst. Entweder trug man das Allerheiligste Herz Jesu durch die Strassen der inneren Stadt oder die sogenannte Blutfahne*<sup>148</sup>. Dans la phrase suivante, le dernier groupe syntagmatique après la virgule – auquel s'ajoute l'harmonie imitative créée par les assonances avec les voyelles /a/, /o/: [...] – reproduit le flamboiement (*lodern*) de la flamme qui illustre la démesure du national-socialisme : *und auf jedem dieser mit rotbraunem Tuch bespannten Podeste hat in einer flachen eisernen Schale eine Opferflamme gelodert*<sup>149</sup>. Le rythme binaire se prolonge – constituant comme une métaphore dans la mesure où il évoque la marche nazie – et signifie, ici, celui d'une marche vers un destin tragique. L'allusion à la célèbre formule de

---

<sup>147</sup> « L'Allemagne, il faut que vous le sachiez, m'apparaît comme un pays resté en arrière, détruit, en quelque sorte extra-territorial, peuplé de gens dont les visages sont à la fois merveilleux et « mal cuits », ce qui est effrayant. Tous portent des vêtements des années trente ou à la mode il y a encore plus longtemps, et en outre des couvre-chefs qui ne siéent absolument pas à leurs tenues – bonnets d'aviateur, casquettes à visière, gibus, protège-oreilles, bandeaux croisés sur le front et bonnets de laine tricotés main. Presque tous les jours apparaît chez moi une dame élégante, en robe de bal taillée dans de la soie grise de parachute, avec sur la tête une grande capeline piquée de roses grises. A peine m'assois-je dans mon fauteuil, fatigué par le travail, que j'entends ses pas résonner dehors sur le pavé de la ruelle. Elle franchit le porche comme un tourbillon, dépasse le petit amandier et la voilà déjà sur le seuil de mon atelier. Elle s'approche à la hâte, tel un médecin qui craindrait d'arriver trop tard au chevet d'un malade expirant. Elle enlève son chapeau, ses cheveux ruissellent sur ses épaules, elle ôte ses gants d'escrimeuse, les jette ici, sur le guéridon, et se penche sur moi. Je ferme les yeux et perds conscience. » *DA*, p. 270-271 (*Les émigrants*, p. 236-237) (soulignements personnels).

<sup>148</sup> « Ou bien c'était le 1er Mai ou la Fête-Dieu, le carnaval ou le dixième anniversaire du putsch, la journée des paysans du Reich ou l'inauguration de la Maison de l'art ; ou bien l'on portait le Sacré-Cœur de Jésus dans les rues de la vieille ville, ou bien c'était ce qu'ils appelaient l'Etendart sanglant. » *DA*, p. 272 (*Les émigrants*, p. 238) (soulignements personnels).

<sup>149</sup> « et sur chacune de ces tribunes tendues d'un drap rouge-brun luisait dans une vasque de fer une flamme de sacrifice. » *DA*, p. 272 (*Les émigrants*, p. 238) (soulignements personnels).

Wittgenstein, bien qu'utilisée dans un sens détourné, – *worüber wir nicht reden konnten, darüber schwiegen wir eben* – et soulignée par la répétition de la consonne w contenue dans cette formule, constitue une antithèse pour autant que la logique du philosophe s'oppose à l'irrationnel et à la folie d'Hitler : *Weiterhin machte ich unter der Aufsicht der Mutter meine Schularbeiten, weiterhin fuhren wir im Winter zum Skifahren nach Schliersee und in die Sommervakanz nach Oberstdorf oder ins Walsertal, und worüber wir nicht reden konnten, darüber schwiegen wir eben*<sup>150</sup>. Ici, le chiasme a pour effet de faire ressortir l'événement tragique de l'Histoire qu'est l'autodafé nazi du 10 mai 1933 : *Die Bücherverbrennung, so sagte er, habe in den Abendstunden des 10. Mai – das wiederholte er mehrmals –, in den Abendstunden des 10. Mai habe die Bücherverbrennung stattgefunden, [...]*<sup>151</sup>. La répétition du préfixe – *ver* – (quatre fois) se rattache au rythme binaire tout en conférant au procès un aspect négatif (détérioration du procès) : *Es erscheint mir jedoch heute, als sei mein Leben bis in seine äußersten Verzweigungen hinein bestimmt gewesen von der Verschleppung meiner Eltern nicht nur, sondern auch von der Verspätung und Verzögerung, mit der die zunächst ungläubhafte Todesnachricht bei mir eintraf und in ihrer nicht zu fassenden Bedeutung nach und nach erst in mir aufgegangen ist*<sup>152</sup>.

Pour illustrer le mal qui s'est ancré en Max Aurach, la reprise de la préposition *gegen* ainsi que la métaphore des « fleurs malignes » (peut-être peut-on y voir une allusion aux *Fleurs du mal* de Baudelaire) contribuent à l'élaboration d'une écriture de la douleur :

Welche Vorkehrungen ich bewusster- wie unbewusstermassen auch traf, um mich zu immunisieren **gegen** das von den Eltern erlittene Leid und **gegen** mein eigenes, und wie sehr es mir zeitweise gelungen sein mag, in meiner Zurückgezogenheit das seelische Gleichgewicht mir zu erhalten, das Unglück meines jugendlichen Noviziats hatte so tief Wurzel gefasst in mir, dass es später doch wieder aufschließen, böse Blüten treiben und das giftige Blätterdach über mir aufwölben konnte, das meine letzten Jahre so sehr überschattet und verdunkelt hat<sup>153</sup>.

<sup>150</sup> « Je continuais à faire mes devoirs sous l'oeil vigilant de ma mère, nous continuions à aller faire du ski à Schliersee, à passer nos vacances d'été à Oberstdorf ou dans le Walsertal, et ce dont nous ne pouvions pas parler, eh bien nous n'en parlions pas. » *DA*, p. 273 (*Les émigrants*, p. 238-239) (soulignements personnels).

<sup>151</sup> « L'autodafé, disait-il, avait eu lieu dans la soirée du 10 mai, dans la soirée du 10 mai, répéta-t-il plusieurs fois, » *DA*, p. 274 (*Les émigrants*, p. 239) (soulignements personnels).

<sup>152</sup> « Aujourd'hui, il m'apparaît toutefois que ma vie a été déterminée jusque dans ses moindres péripéties par la déportation de mes parents, non, pas seulement, mais aussi par le retard et le décalage avec lesquels m'est parvenue l'annonce d'abord incroyable de leur mort, un écart impossible à saisir et dont je ne me suis rendu compte que fort lentement. » *DA*, p. 285 (*Les émigrants*, p. 249) (soulignements personnels).

<sup>153</sup> « Quelles qu'aient été les mesures que je pris, consciemment comme inconsciemment, pour m'immuniser contre la souffrance vécue par mes parents et la mienne propre, et quelle qu'ait été par moments ma capacité à sauvegarder mon équilibre psychique au fond de ma retraite, le malheur de ma jeunesse et de ma période de formation s'était si profondément enraciné en moi qu'il a pu resurgir plus tard, produire des fleurs malignes, tisser au-dessus de ma tête cette voûte de feuillage vénéneux qui a tant assombri et obscurci mes dernières années. » *DA*, p. 285-286 (*Les émigrés*, p. 249) (soulignements personnels).

Max Aurach remet au narrateur les feuillets écrits par sa mère entre 1939 et 1941 : la longueur de la phrase et l'hypotaxe atteignent alors leur apogée pour décrire ce moment comme un climax émotionnel que la syntaxe traduit et honore :

Als ich am nächsten Morgen noch einmal ins Studio ging, um mich von ihm zu verabschieden, händigte er mir ein in Packpapier eingeschlagenes und mit Spagat verschnürtes Konvolut aus, in dem sich nebst einigen Fotografien auch an die hundert handschriftliche Seiten Aufzeichnungen befanden, die seine Mutter in der Zeit zwischen 1939 und 1941 in der Wohnung in der Sternwartstrasse noch gemacht hatte und aus denen, so sagte Aurach, es hervorginge, dass die Beschaffung eines Visums auf immer größere Schwierigkeiten gestoßen und dass dementsprechend die Pläne, die der Vater zur Vorbereitung der Ausreise ersinnen musste, von Woche zu Woche komplexer und, wie die Mutter offenbar bereits eingesehen hatte, unrealisierbarer geworden seien<sup>154</sup>.

Ainsi que nous l'avons dit, les feuillets de Luisa Lanzberg proviennent d'écrits authentiques ; toutefois, si certains passages soulignés de la main de l'auteur sont intégralement retranscrits, il apparaît, ainsi qu'en témoigne également l'étude de Klaus Gasseleder<sup>155</sup>, que W.G. Sebald a procédé à un travail de réécriture – termes archaisants, refonte syntaxique, remaniement des énoncés – dans le dessein de donner au lecteur ce qu'il pense être le plus signifiant – comme s'il incombait au prosateur de transmettre la mémoire en recréant la vie au moyen de savants artifices<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> « Lorsque je retournai le lendemain à l'atelier pour lui faire mes adieux, il me remit une liasse de documents enveloppée dans du papier d'emballage et retenue par une ficelle, contenant, outre quelques photographies, la centaine de pages manuscrites que sa mère avait consignées entre 1939 et 1941 dans l'appartement de la Sternwartstrasse, dont il ressortait, dit Ferber, que l'obtention d'un visa s'était heurtée à des difficultés de plus en plus grandes, qu'en conséquence les plans que son père avait dû forger pour préparer son émigration étaient devenus de plus en plus complexes et, comme sa mère visiblement l'avait déjà compris, de moins en moins réalisables. » DA, p. 288 (*Les émigrés*, p. 251).

<sup>155</sup> Klaus Gasseleder, « Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ». In : *Sebald Lektüren*, Marcel Atze et Franz Loquai (dir.), Eggingen, Edition Isele, 2005. p. 157-176.

<sup>156</sup> Nous avons consulté ces textes originaux aux Archives de Marbach. Voici deux exemples qui montrent comment l'auteur réécrit ces documents autobiographiques :

**1) a) Texte original consulté aux Archives :** « Es stehn sehr schöne Sachen drin – in der Mitte der geschwugene (sic) braunpolierte Tisch, darauf ein fächerartiges Gestell für Photographien (eigentlich hat es mehr die Form von einer Muschel) mit fünf Teilen, immer ein in gerüschter lila Seide, die andere in glatter weißer Seide mit lila Blümchen drauf. Zwischen jedem Teil stecken die Photographien. Auf der anderen Ecke vom Tisch liegen ein paar Bücher, die Einbände sind rot und silbergraue Ranken laufen darüber. Die Mama sagt, dass das ihr Lieblingsdichter Heine ist, und dass er auch der Lieblingsdichter der Kaiserin Elisabeth wäre. Um den Tisch herum stehn die drei blauen Plüschessel mit den samtene Blumen auf dem glatten Grund. Die Füße sieht man nicht, es läuft eine Trottelfranse rings herum wie eine Schleppe. Das Sofa dahinter ist genau so. An der Wand neben der Tür steht der Vertikow und die Porzellanfiguren drauf entzücken mich sehr. Es sind zwei Schwäne, einer rechts und einer links von den Säulchen, der eine ein bisschen mehr rosa und der andere mehr lila- und mit ihrem Schnabel tragen sie ein porzellanenes Körbchen mit derselben Farbe. ».

**1) b) Texte de DA :** « [...] denn sehr schöne Sachen gibt es in diesem Zimmer. Zwei grünsamtene Sessel mit Trottelfransen ringsum, und zwischen den auf den Platz hinausgehenden Fenstern ein ebensolches Sofa. Der Tisch ist aus hellem Kirschbaumholz. Ein fächerartiges Gestell mit fünf Photographien unserer Verwandten aus Mainstockheim und Leutershausen steht darauf und in einem eigenen Rahmen ein Bild der Schwester von Papa, die das schönste Mädchen weit und breit gewesen sein soll, eine wahre Germania, sagten die Leute. Außerdem steht auf dem Tisch ein Porzellanschwan mit offenen Flügeln und darin das von einer Manschette aus weißen Spitzen umgebene immergrüne Brautbukett unserer Ib. Mama, nebst dem silbernen Leuchter, der am Freitagabend gebraucht wird und für den der Papa jedes Mal eigens Papierrüschen schneidet, damit nicht das Wachs auf ihn heruntertropft von den Kerzen. Auf dem Vertiko an der Wand liegt aufgeschlagen ein roteingebundener Prachtband von Albumformat mit goldenen Weinlaubranken. Es sind die Werke, sagt die Mama, ihres Lieblingsdichters Heine, der auch der Lieblingsdichter der Kaiserin Elisabeth ist. » (DA, p. 292)

Les feuillets retranscrits de Luisa Lanzberg ont pour marque distinctive des scènes de genre qui illustrent la vie de cette dernière à Steinach. On remarquera au passage la manière dont l'auteur réfléchit l'image du village de Luisa Lanzberg avec une structure en X : *Das Armenhaus, das die meiste Zeit keinen Insassen hatte, und das Spritzenhaus mit dem*

---

**2) a) Texte original consulté aux Archives :** « Es ist Freitag. Ich gehe mit Paula über die Röther Brücke, wir sollen Fische für Freitag abend holen. Wir gehen nicht den unteren Weg an der Kegelbahn vorbei, sondern zwischen dem Schulhaus und dem Häuschen durch, in dem das taubstumme Mädchen wohnt – das künstliche Blumen macht, die fast so schön sind wie edelsteine hinunter auf die Brücke, die sich über die Saalewiesen spannt. Die Brücke hat ein eisernes Geländer aus vielen gekreuzten Stäben. In der Morgensonne glitzern die Spinnweben in ihren Ecken wie köstliches Geschmeide. Die Brücke ist einen Kilometer lang – wir gehen durch ein Feuerwerk von Brillanten. Wenn früh die Sonne scheint, gehe ich immer wieder dahin – es ist wie im Märchen.

Das nächstemal gehen wir aber wieder den unteren Weg, fast immer. Die Paula ist zwei Jahre älter als ich, und ich gehe eigentlich nur mit ihr. Der Weg geht erst vor zur Reusenwirtschaft, dann dran vorbei und den Hügel hinunter, zwischen der Kegelbahn und dem Häuschen von Hansfelds durch und weiter an der Saale entlang. Zwischen ihr und dem Weg ist kein Wiesenstück (Die Wiesen sind auf der anderen Seite und man sieht sie unter der Röther Brücke durch sich hinbreiten) sondern es sind lauter graugrüne Gewächse mit langen elastischen Stengeln, Binsen, aus denen wir Stühlchen für unsere Puppenküche flechten. Es wächst da lauter Wassergestrüpp und es steht für mich fest, dass genau hier es war, wo im Gebüsch versteckt der böse Zwerg den Beutel mit den Edelsteinen hervorholte, um sich an ihrem Funkeln zu ergötzen – den Edelsteinen, die eigentlich dem schönen Prinzen gehörten, den er verzaubert hatte. Über die Saalebrücke kommen wir zum Dorf. Rechts geht der Weg weiter zum Windheimer Wald. Wir müssen aber links gehen, am Sägewerk vom Ruppel vorbei ins Dorf, zum Fischer. Wir gehen zuerst ins Wohnzimmer. Und jedes Mal wieder gerate ich in einen Rausch des Entzückens beim Anblick der Kaffeekahne – bauchig schimmernd weißes Porzellan, Vergissmeinnichtblümchen darüber verstreut und ein dicker Goldrand am Knauf und um den Deckel – die mit anderen schönen, aber nicht so schönen Sachen im Glasschrank steht. Die Frau holt den Fischer. Wir gehen mit ihm durch den Garten, der an den Rändern vom Weg ganz voll ist von bunten Blumen bis hinunter zur Saale, wo ein großer hölzerner Kasten schwimmt. Aus ihm holt er die Fische. Am liebsten hat die Mama Schupper und Barben, die auch nicht viel teurer sind als die Weisfische, aber doch viel weniger Gräten haben. Manchmal gibt's aber nur die, und wir dürfen dann beim Abendessen nicht sprechen, wenn wir sie essen. Trotzdem ist uns aber öfter eine Gräte in den Hals gekommen und dann war jedes Mal eine große Aufregung, bis sie wieder draußen war. » (Ce passage est coché dans la marge par l'auteur. Les soulignements sont ceux de Sebald)

**2) b) Texte de DA :** « Übrigens malt uns die Mama am Donnerstag morgen immer einen Fisch auf das pergamentene Einwickelpapier, damit wir nicht daran vergessen, auf dem Heimweg von der Bewahranstalt beim Fischer eine halbes Dutzend Barban zu holen. Am Nachmittag gehen der Leo und ich Hand in Hand an der Saale entlang, auf der Seite, wo ein dichtes Gestrüpp aus Weiden, Erlen und Binsen wächst, an der Sägemühle vorbei und über das Brückchen, von dem aus wir hinabschauen auf die goldenen Kringel um die Kiesel auf dem Grunde des Wassers, ehe wir unseren Weg fortsetzen bis zu dem ganz umbuschten Häuschen des Fischers den Fischer herbeibringt. Auf dem Tisch steht alle Zeit die bauchige weiße Kaffeekanne mit dem kobaltblauen Knauf und füllt, wie mir manchmal vorkommt, das Zimmer fast ganz aus. Der Fischer erscheint unter der Tür und geht mit uns gleich durch den etwas abschüssigen Garten an seinen strahlenden Dahlienstöcken vorbei an die Saale hinunter, wo ein großer hölzerner Kasten im Wasser schwimmt, aus dem er die Barben einzeln herausgreift. Wenn wir sie zum Nachtmahl dann essen, dürfen wir, wegen der Gräten, nicht sprechen und müssen selber so stumm sein wie Fische. Mir ist es bei diesem Essen nie besonders wohl gewesen, und die verdrehten Fischaugen haben mir oft nachgesehen bis in den Schlaf. » (DA, p. 295-296)

**3) a) Texte original consulté aux Archives :** « Wie wir ankommen, ist es eisig kalt und nur einige Zimmer werden geheizt. Die Frieda hat solch erfrorene Finger, dass sie fast gar nicht helfen kann. Ich glaube, die Mama macht fast alles allein. Die Katzen sind nicht dageblieben, obwohl wir sie ein paar Tage nicht hinausgelassen haben, damit sie sich erst eingewöhnen sollten. Der Papa ist eigens nocheinmal nach Steinach gefahren, weil er gemeint hat, dass sie sicher dorthin zurückgelaufen wären. Er bringt sie auch wirklich wieder – aber bald darauf sind sie dann doch wieder verschwunden und nirgends mehr zu finden. Uns tut das arg leid, aber wir glauben fest, dass Wildkatzen aus ihnen geworden sind und dass sie ihr freies Leben genießen.

Mir fehlt Vieles: auch der Honigstock ist nicht mehr da – wahrscheinlich ist er erfroren – und die Mama wird sehr traurig darüber sein. Die anderen Pflanzen stehn fast alle auf dem Fensterbrett im Wohnzimmer. »

**3) b) Texte de DA :** « Es herrschte eine klirrende Kälte, es gab unendlich viel Arbeit, ich hatte erfrorene Finger, tagelang wollte es im Haus nicht warm werden, obgleich ich in sämtlichen Zimmern in einem fort die irischen Füllöfen schürte; der Honigstock hatte den Transport nicht überstanden, und die Katzen waren zurückgelaufen und, trotzdem der Papa extra noch einmal nach Steinach fuhr, nirgends mehr auffindbar. » (DA, p. 312-314)

D'après ces trois exemples nous pouvons voir la manière dont Sebald convie certains fragments mais aussi certains éléments du texte de l'Autre – l'action, le lieu, certains termes, en particulier ceux qui sont soulignés, mais aussi d'autres (dans l'exemple n° 2, la *Kaffeekahne*) – à faire partie de son propre récit ; il reconstruit ainsi une prose originale dans laquelle plusieurs voix se font entendre – tout au moins celle de l'auteur du texte premier et la sienne. C'est un point caractéristique de la poétique sébaldienne sur laquelle nous reviendrons.



*jalouisierten Turm waren im unteren Dorf, und im unteren Dorf war auch das alte Schloss mit seinem gepflasterten Vorhof und dem Wappen der Luxburg über dem Tor*<sup>157</sup>. La description faite par Lucy Landau de son père en train de tenir les comptes met en miroir celle de Mrs Irlam évoquée par le narrateur au début du récit ; ces deux tableaux sont dépeints dans une langue qui veut retracer aussi bien les gestes de celui qui compte (*holt, sperrt auf, klappt heraus ...*) que le caractère rituel d'un acte essentiel à l'existence. Serait-ce également une critique de l'évolution d'une société qui a perdu ce sens concret et a donné à l'argent un caractère abstrait, dématérialisé (cartes de crédit, gestion des comptes par Internet) :

Am Sonntagnachmittag macht der Papa seine Geschäftsbücher. Er holt ein Schlüsselchen aus einem Lederetui, sperrt den in seinem Glanz ruhig immer dastehenden Nussbaumsekretär auf, klappt das Mittelteil heraus, gibt das Schlüsselchen ins Etui zurück, setzt sich mit einer gewissen Feierlichkeit zurecht und nimmt den Kontokurrentfolianten zur Hand. In diesen sowie in mehrere kleinere Bücher und auf Zettel, die er sich in verschiedener Größe zugeschnitten hat, macht er über ein paar Stunden hinweg Eintragungen und Notizen, zählt, leise die Lippen bewegend, lange Kolumnen zusammen und stellt Rechnungen auf, wobei, je nachdem, wie sie ausfallen sein Gesicht zeitweilig sich aufhellt oder verschattet<sup>158</sup>.

Le souvenir de Lucy Landau s'exprime de façon fragmentaire – ainsi dans ce passage où la parataxe veut transmettre le caractère épars et brisé du souvenir, les impressions légères demeurées dans la mémoire mais aussi la perception et le langage de l'enfant qu'elle était alors (*Mama, Serpentinvolant*) :

Draußen vergehen allmählich die Farben. Die Wintersachen werden herausgeholt. Sie riechen nach Naphtalin. Gegen Ende November veranstaltet der Club der Jungen in der Reussenwirtschaft einen Maskenball. Die Frau Müntzer aus Neustadt hat der Mama zu diesem Anlass ein Kleid aus himbeerfarbener Seide geschneidert. Der Rock ist lang und endet sehr elegant in einem Serpentinvolant. Die Balleröffnung dürfen die Kinder von der Tür zum Nebenzimmer aus mitverfolgen. Der Saal ist erfüllt von festlichem Gemurmel<sup>159</sup>.

Dans le passage qui suit, la parataxe exprime aussi la concaténation des événements du rituel de la Pâque juive ainsi que l'animation, et l'effervescence (*furchtbarer Aufruhr*) suscitées par cette fête (*Pessahfest*). Dans la seconde et la quatrième phrase l'énumération des objets ainsi

<sup>157</sup> « L'asile des pauvres, la plupart du temps vide de pensionnaires, et le dépôt des pompes à incendie se trouvaient dans le bas du village, et dans le bas du village il y avait aussi le vieux château avec sa cour pavée et les armes de Luxburg au-dessus du porche. » *DA*, p. 291 (*Les émigrants*, p. 253) (soulignements personnels).

<sup>158</sup> « Le dimanche après-midi, papa fait ses comptes. Il va chercher une petite clé dans un étui de cuir, ouvre le secrétaire de noyer qui brille toujours à sa place d'un éclat tranquille, il bascule l'abattant du milieu, remet la petite clé dans son étui, s'installe sur son siège avec une certaine solennité et sort les bordereaux des comptes courants. Sur ceux-ci, ainsi que sur plusieurs livrets et sur des fiches volantes, il note et enregistre quelques heures durant, additionne, en remuant légèrement les lèvres, de longues colonnes de chiffres, établit des factures, et selon le résultat auquel il arrive, son visage parfois s'éclaire, parfois s'assombrit. » *DA*, p. 298 (*Les émigrants*, p. 259-260).

<sup>159</sup> « Dehors, les couleurs se fanent progressivement. On sort les affaires d'hiver. Elles sentent la naphtaline. Vers la fin novembre, le club des jeunes organise un bal masqué à l'auberge Reussen. Pour la circonstance, Mme. Müntzer, de Neustadt, a confectionné à maman une robe de soie framboise. C'est une robe longue avec dans le bas un très élégant falbala. Les enfants ont le droit de suivre l'ouverture du bal par la porte de l'annexe. La salle est emplie d'un brouhaha de fête. » *DA*, p. 302 (*Les émigrants*, p. 262-263).

que l'emploi de la forme passive – qui permet également un meilleur enchaînement – allouent au procès un caractère magique et surnaturel dans la mesure où le sujet de l'action est passé sous silence. Le *es* explétif – qui sert ici d'anacrouse (*anacrousis* en grec signifie « avant de frapper ») – est un procédé de retardement ; il communique à la phrase une impulsion rythmique en évitant de commencer sur un temps fort et met en valeur l'information donnée. Les deux formes infinitives de la dernière phrase, le passé composé décrivent l'action comme hors du temps et lui confèrent un caractère de permanence :

Die Frau Lehrer und das Fräulein Regine sind mindestens eine Woche zugange. **Die Matratzen werden auf den Hof getragen, die Betten hängen über dem Altan, die Böden werden neu eingelassen, und das gesamte Kochgeschirr wird ausgekocht.** Wir Kinder müssen die Klasse ausfegen und die Fensterläden mit Seifenlauge waschen. **Auch bei uns zu Hause werden Zimmer und Kästen ausgeräumt.** Es herrscht ein furchtbarer Aufruhr. Am Vorabend vor Passah setzt die Mama sich zum erstenmal seit Tagen ein wenig nieder. Die Aufgabe von Papa ist es, derweil mit einer Gänsefeder im Haus **herumzugehen** und **nachzusehen**, ob sich nicht doch irgendwo ein Krümelchen Brot versteckt hat<sup>160</sup>.

Les mémoires de Luisa Lanzberg ont poussé le narrateur à se rendre à Kissingen et à Steinach, fin juin 1991 ; durant l'hiver de la même année, tandis qu'il travaille à rédiger l'histoire du peintre, il apprend que celui-ci avait été admis au Withington Hospital à Manchester. Après s'être rendu au chevet du malade, le narrateur traverse des quartiers délabrés de la ville et voit apparaître la façade du Midland Hotel. La description du Midland Hotel se présente comme un diptyque ; deux champs lexicaux structurent le texte, l'un évoquant le passé glorieux de cet hôtel et l'autre sa déchéance ; cependant cette dichotomie – l'on pense à la dialectique du progrès – se résout dans une équation ironique, car il s'agit dans les deux cas d'une critique sarcastique de notre Histoire, dans laquelle la somptuosité participe de la déchéance ; ce processus débouche sur le triomphe planétaire d'une chaîne hôtelière sans passé, qui produit des hôtels uniformes en grande quantité – le Midland a été vendu et est devenu un Holiday Inn :

Das Midland ist gegen das Ende des letzten Jahrhunderts gebaut worden aus rotbraunen Backsteinen und schokoladenfarbenen, glasierten Keramikplatten, denen weder der Russ noch der Schwefelregen etwas anhaben können. Drei Kellergeschosse, sechs Stockwerke über der Erde und insgesamt nicht weniger als sechshundert Zimmer hat das Haus, das einmal im ganzen Land berühmt gewesen ist wegen seiner luxuriösen sanitären Installationen. Derart enorm waren die Brausen, dass man unter ihnen wie unter einem Monsunregen stand, und so aufwendig das stets auf Hochglanz polierte Messing- und Kupferrohrwerk, dass die drei Meter langen und einen Meter breiten Badewannen in weniger als einer Minute vollgelassen werden konnten. Berühmt war das Midland außerdem für seinen Palmengarten

<sup>160</sup> « L'épouse du maître et Mlle Regine s'affairent pendant une bonne semaine. On met les matelas dans la cour, on suspend la literie dans la galerie, les sols sont refaits et tous les ustensiles de cuisine passés à l'eau bouillante. Nous, les enfants, nous devons balayer entièrement la classe et laver les persiennes à l'eau savonneuse. Chez nous aussi, on vide les pièces et les armoires. C'est un incroyable remue-ménage. La veille de Pessah, maman, en soirée, se repose un peu pour la première fois depuis des jours. Pendant ce temps, la tâche de papa est de faire le tour de la maison avec une plume d'oie à la main, pour vérifier s'il n'y aurait pas encore quelque part une miette de pain cachée. » DA, p. 307 (*Les émigrants*, p. 267) (soulignements personnels).

und, wie man in verschiedenen Quellen nachlesen kann, für seine ungeheuer überheizte Atmosphäre, die den Gästen und dem personal gleichermaßen den Schweiß aus den Poren trieb und insgesamt den Eindruck erweckte, als befände man sich inmitten dieser nördlichen, stets von nasskalten Luftschwaden verhangenen Stadt auf einer tropischen, eigens für Spinnerei- und Webereibesitzer reservierten, sozusagen baumwollüberwölkten Insel der Seligen. Heute steht das Midland am Rand des Ruins. In dem überglasten Foyer, in den Gesellschaftsräumen, in den Stiegenhäusern, Aufzügen und Korridoren begegnet man nur selten einem anderen Hausgast oder einem traumwandlerisch herumstreichenden Zimmermädchen oder Kellner. Die legendäre Dampfheizung funktioniert bestenfalls stotternd, aus den Wasserhähnen rieselt der Kalk, die Fensterscheiben sind mit einer dichten, vom Regen marmorierten Staubschicht überzogen, ganze Teile des Hauses sind abgesperrt, und es ist wohl nur noch eine Frage der Zeit, bis der Betrieb eingestellt und das Midland verkauft und in ein Holiday Inn umgewandelt wird<sup>161</sup>.

Certes la langue des quatre histoires affiche de nombreux traits communs – langue muséale, répétition du syntagme verbal du style *sagte er* ou *erzählte er* qui manifeste la présence de l'Autre à moins que cette technique d'emboîtement ne traduise l'impératif du caractère indirect de l'écriture sur la Shoah –, mais chaque histoire possède des stratégies d'écriture propres en fonction de sa constellation thématique. Tandis que dans *Dr Henry Selwyn* allitérations et assonances aident à rendre le signifié plus sensible visuellement et phonétiquement puisqu'il s'agit en premier lieu de décrire les images de la mémoire, dans *Paul Bereyter* l'auteur utilise l'hypotaxe pour faire l'apologie de l'instituteur et de sa pédagogie. Et si la phrase s'allonge, s'étire et se complexifie, c'est parce qu'elle parcourt la toile arachnéenne de la mémoire pour retrouver les origines de Paul qui l'amènent à penser qu'il est avant tout un exilé. Hypotaxe et parataxe, rimes en écho, structures symétriques et structures en X, amplifications, harmonies imitatives, après-dernière position expriment dans *Ambros Adelwarth* l'histoire tragique des émigrés entre misère et magnificence. Le récit *Max Aurach*, souvent comparé à *Austerlitz*, raconte le destin d'un émigré juif séparé de ses parents pour fuir la Shoah. Ce sont ici le zeugme, l'avant- et l'après-dernière position, la période

---

<sup>161</sup> « Le Midland a été édifié vers la fin du siècle dernier, en briques brunes et applications de céramique vernissée couleur chocolat dont ni la suie ni les pluies acides n'ont réussi à venir à bout. Trois niveaux de sous-sols, six étages supérieurs et au total pas moins de six cents chambres, c'est ce que compte cet immeuble jadis réputé dans tout le pays en raison du luxe de ses installations sanitaires. Les douches avaient une taille telle qu'on avait l'impression de séjourner sous une pluie de mousson, et les tuyauteries de cuivre et de laiton, toujours astiquées et rutilantes, étaient si généreuses que douze secondes suffisaient pour remplir les baignoires d'un mètre de large et de trois mètres de long. Le Midland était également réputé pour sa serre exotique et, comme on peut le vérifier dans plusieurs sources, pour son atmosphère incroyablement surchauffée dans laquelle tout le monde, clients et personnel, suait à grosses gouttes avec l'impression, au cœur de cette ville septentrionale constamment couverte d'une chape de froid et d'humidité, de se trouver sous des tropiques réservés aux propriétaires de tissages et de filatures, sous une sorte de nuage de coton, sur une île de la Félicité. Aujourd'hui le Midland est au bord de la faillite. Dans le foyer surmonté d'une coupole de verre, dans les pièces de réception, dans les cages d'escalier, les ascenseurs et les couloirs, il est rare que l'on rencontre un autre client ou ne serait-ce que la silhouette somnambulique d'une femme de chambre ou d'un serveur. Le légendaire chauffage à vapeur ne fonctionne au mieux que de manière poussive, les robinets sont entartrés, les vitres des fenêtres couvertes d'une épaisse couche de poussière marbrée par les pluies, des secteurs entiers de la maison sont condamnés et le temps est dans doute proche où l'activité devra cesser, où le Midland sera vendu pour être transformé en Holiday Inn. » DA, p. 349-350 (*Les émigrants*, p. 304-305).

pyramidale, l'anaphore, l'harmonie imitative, les structures symétriques, répétitions et structures en X qui illustrent la complexité et les contradictions de l'univers tragique de l'exil.

Finalement, on s'aperçoit que plus on avance dans *Die Ausgewanderten* plus la langue produit une écriture complexe et riche en stratégies.

## II. 2. Énumération, terminologie, taxinomie

Ces catégories procèdent de la description qui chez W.G. Sebald paraît ralentir le temps raconté (*erzählte Zeit*) et refléter la rupture de l'histoire causée par la catastrophe. La description souligne en effet l'ordre, la permanence, la topographie, la relation des choses. Elle privilégie, chez Sebald tout particulièrement, la liste, le classement, la série et la répétition. Elle accumule et additionne les mots et les phrases : « une structure purement sommatoire », dit Roland Barthes<sup>162</sup>. En fait, la description rend l'épaisseur existentielle et octroie intensité à ce qui se présente dans le temps en interrompant sa course : cristallisation.

La description « élargit » le temps raconté mais cette pause du récit peut être ici interprétée comme une pause dans l'Histoire, « Auszeit der Geschichte »<sup>163</sup>. En fait, la description correspond chez W.G. Sebald à une dédramatisation de l'Histoire dans l'inventaire archivistique et la recherche des choses qui se sont réfugiées dans la profondeur du temps. À travers les méthodes de l'énumération, de la répétition, à travers la corrélation et l'association, les descriptions ouvrent d'autre part non seulement l'espace physique mais aussi une sorte de « métaphysique de l'Histoire » (*eine Art Metaphysik der Geschichte*)<sup>164</sup>. Il est frappant de voir à quel point ces listes infinies contenues dans les descriptions meublent et animent le récit du souvenir ; quelques descriptions échappent toutefois à cette règle – notamment celles contenues dans l'agenda d'Ambros, dans les feuillets de Luisa Lanzberg, où l'image révèle alors la profondeur de l'existence dans ses oppositions entre « la sublime beauté de la nature » et la monstruosité historique, entre la vie et la mort, l'avant et l'après de la Shoah, ainsi que l'écrit Irene Heidelberger-Leonard :

Das Bild als Rebus. Tatsächlich legt eine Dechiffrierung die Sebaldsche Erkenntnis offen über die furchterregende Komplexität des totalen Zusammenhangs : die mise en abyme, Sebalds Methode der unendlichen Spiegelungen verdichtet die Konkordanz von erhabener Natur-Schönheit und wuchernder

<sup>162</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel ». In : *Communications* 11 (1968), p. 84-90.

<sup>163</sup> Klaus R. Scherpe, « Auszeit des Erzählens – W.G. Sebalds Poetik der Beschreibung ». In : Norbert Otto Eke, Martha B. Helfer, Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse (dir.) : *Schreiben ex patria/Expatriate Writing*, Amsterdam, New York, Gerhard Fischer, 2009, p. 297-315.

<sup>164</sup> *Aust.*, p. 23.

menschverschuldeter Barbarei, von Prokreation und Destruktion, vom Davor und vom Danach der genozidären Konflagration unseres Jahrhunderts. Gegenwart wird in die Vergangenheit hineinragen<sup>165</sup>.

Dans *Max Aurach*, les descriptions aident à déchiffrer l'état d'âme du héros éponyme – descriptions de la ville de Manchester – en même temps qu'elles désignent la vision historique sébaldienne – cimetière juif de Kissingen. L'atelier de Max Aurach est la description magistrale de l'ouvrage : elle représente le monde de l'exil avec ses contradictions, nous en reparlerons, mais elle incarne aussi l'idéologie sébaldienne où la poussière finalement fait se rejoindre la physique des destructions humaines et la métaphysique d'une destruction naturelle.

L'énumération, la taxinomie sont des catégories qui marquent fortement l'écriture de *Die Ausgewanderten*. Il s'agit pour le narrateur de développer les choses dans leur diversité, leur quantité, leur pluralité. Certes l'on peut supposer que l'auteur ait eu une intention scientifique<sup>166</sup>, mais le souci « réaliste » semble être au devant de la scène. W.G. Sebald s'applique à raconter avec le plaisir du détail, mais aussi avec une volonté d'offrir au regard, à l'entendement ou à l'imagination les choses ou les concepts dans leur différence. Comme s'il voulait énumérer ce qui compose le grand ouvrage qu'est le monde : désir esthétique, entre autres choses, d'étaler la pluralité des objets et des mots d'un monde destiné à être détruit tôt ou tard et stigmatisé par la monstruosité concentrationnaire.

De manière générale l'utilité de l'énumération et de la taxinomie réside dans le fait que notre entendement a nécessairement besoin de classer puisque le fait de regrouper et de hiérarchiser par similitudes les objets ou les concepts simplifie notre perception de l'environnement et permet la mémorisation. La classification est une découpe rationalisée et renvoie à une construction théorique. Elle régit un savoir. En fait, toute description « grillée » donne l'impression au lecteur que le texte s'efforce de déplier le contenu d'une catégorie voire d'un pantonyme. Elle veut définir un sujet ou un « item » dans un espace ou dans une

---

<sup>165</sup> « L'image comme rébus. Un déchiffrement, en effet, révèle la conscience sébaldienne de l'effrayante complexité du contexte dans sa totalité : la mise en abyme, méthode sébaldienne des reflets infinis, densifie la concordance existant entre la sublime beauté de la nature et la prolifération de la barbarie humaine, entre la procréation et la destruction, entre l'avant et l'après de la conflagration génocidaire de notre siècle. Le présent est porté dans le passé. » Irene Heidelberg-Leonard, « Melancholie als Widerstand. Laudatio anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an W.G. Sebald am 13. Dezember 2000 in Düsseldorf ». In : *Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landeshauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald*, Libri, Düsseldorf, 2000, p. 9 (traduction personnelle).

<sup>166</sup> Sebald confiait lors d'un entretien que la lecture d'ouvrages scientifiques représentait pour lui une grande source d'inspiration : « So I tend to read scientists by preference almost, and I've always found them a great source of inspiration. It doesn't matter particularly whether they're eighteenth-century scientist - Humboldt - or someone contemporary like Rupert Sheldrake. These are all very close to me, and people without whom I couldn't pursue my work. » « A poem of an invisible subject by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 81.

chronologie. Mais c'est le réel qui impose « naturellement » les divisions textuelles<sup>167</sup> ainsi qu'en témoigne la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle qui présente celui-ci comme une juxtaposition de « règnes », végétal, minéral, animal, de « classes » ou de « mondes ». Cette tendance à classer correspond à une mise en ordre, à une réticulation d'un extra-texte (encyclopédie etc.) déjà réticulé et rationalisé ; Mandana Covindassamy note l'intérêt que nourrissait Sebald, à l'instar de Borges, pour les encyclopédies :

Sebald, comme Borges, voue un intérêt certain aux encyclopédies. Nombre de passages érudits de son œuvre semblent y puiser leur source directe. La traductrice anglaise d'*Austerlitz*, Anthea Bell, a confirmé ce point dans sa contribution à la journée d'étude autour de W.G. Sebald qui s'est tenue à Londres le 31 janvier 2003. Grâce à l'une de ces coïncidences sébaldiennes, elle reconnaît dans un des plans de fortifications reproduits dans cet ouvrage une illustration tirée de l'article « Fortifications and Siegecraft » de l'*Encyclopaedia Britannica* éditée en 1911, dont elle avait hérité de son grand-père<sup>168</sup>. L'expression « savoir encyclopédique » s'applique avec une grande justesse à ces deux écrivains, [...] <sup>169</sup>.

Énumérer procède également de l'archive : archiver, documenter, présenter les choses selon une régularité spécifique. Dans le chapitre *L'a priori historique et l'archive*, Michel Foucault explique que l'archive montre l'architecture de l'ensemble des choses et des événements, ainsi que leur complexité, leur contradiction. L'archive représente les catégories dans leurs singularités : l'archive, c'est ce qui ordonne les « choses dites », c'est ce qui les groupe en figures distinctes. C'est ce qui fait que les choses dites « ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe » :

Au lieu de voir s'aligner, sur le grand livre mythique de l'histoire, des mots qui traduisent en caractères visibles des pensées constituées avant et ailleurs, on a, dans l'épaisseur des pratiques discursives, des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements (ayant leurs conditions et leur domaine d'apparition) et des choses (comportant leur possibilité et leur champ d'utilisation). Ce sont tous ces systèmes d'énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d'appeler archive.

Par ce terme, je n'entends pas la somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé, ou comme témoignages de son identité maintenue ; je n'entends pas non plus les institutions qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer et de conserver les discours dont on veut garder la mémoire et maintenir la libre disposition. C'est plutôt, c'est au contraire ce qui fait que tant de choses dites, par tant d'hommes depuis tant de millénaires, n'ont pas surgi selon les seules lois de la pensée, ou d'après le seul jeu des circonstances, qu'elles ne sont pas simplement la signalisation, au niveau des performances verbales, de ce qui a pu se dérouler dans l'ordre de l'esprit ou dans l'ordre des choses ; **mais qu'elles sont apparues grâce à tout un jeu de relations qui caractérisent en propre le niveau discursif** ; qu'au lieu d'être des figures adventices et comme greffées un peu au hasard sur des processus muets, elles naissent selon des régularités spécifiques ; **bref, que s'il y a des choses dites** – et celles-là seulement –, il ne faut pas en demander la raison immédiate aux choses qui s'y trouvent dites ou aux hommes qui les ont dites, **mais au système de la discursivité, aux possibilités et aux impossibilités énonciatives qu'il ménage. L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme**

<sup>167</sup> Cf. Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette livre, 1993, p. 57.

<sup>168</sup> Anthea Bell, « On Translating W.G. Sebald », p. 16. In : Rüdiger Görner (dir.) : *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald* (voir note 40, p. 25), p. 11-18.

<sup>169</sup> Mandana Covindassamy, *À l'épreuve du dépaysement, W.G. Sebald (1944-2001), cartographie d'une écriture en déplacement*. Paris IV, Thèse dactylographiée, 2007, p. 284.

événements singuliers. Mais, l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes ; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques ; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur. L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; **c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité.** L'archive n'est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection ; **c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé-chose ; c'est le système de son fonctionnement.** Loin d'être ce qui unifie tout ce qui a été dit dans ce grand murmure confus d'un discours, loin d'être seulement ce qui nous assure d'exister au milieu du discours maintenu, **c'est ce qui différencie les discours dans leur existence multiple et les spécifie dans leur durée propre**<sup>170</sup>.

Parmi les auteurs qui se sont également intéressés à la taxinomie et à l'art de l'énumération, Claude Lévi-Strauss, dans le premier chapitre de *La Pensée sauvage*, explique l'intérêt du sauvage pour son environnement et à ce sujet il cite de nombreux auteurs qui témoignent de cette connaissance des indigènes et qui révèlent leur sens aigu de l'observation :

Les facultés aiguës des indigènes leur permettaient de noter exactement les caractères génériques de toutes les espèces vivantes, terrestres et marines, ainsi que les changements les plus subtils de phénomènes naturels tels que les vents, la lumière, et les couleurs du temps, les rides des vagues, les variations du ressac, les courants aquatiques et aériens. (Handy et Pukui, p. 119)<sup>171</sup>

Claude Lévi-Strauss note *l'extrême familiarité avec le milieu biologique, l'attention passionnée qu'on lui porte, les connaissances précises qui s'y rattachent*<sup>172</sup>. Il s'agit d'un contact intime entre l'homme et le milieu, et son aptitude à regrouper, à classer les choses et les êtres révèle la volonté d'introduire un ordre dans l'univers. Il cite à ce propos Georges Gaylord Simpson, qu'il désigne comme le théoricien moderne de la taxinomie et qui explique que la connaissance et la science tendent inéluctablement vers l'ordre. Simpson s'interroge : l'ordre est-il premier dans le processus naturel ou émane-t-il de la méthode scientifique ? D'autre part la nature, le cosmos – qui signifie l'ordre en grec – sont perçus par la science comme des ensembles ordonnés *a priori*:

Les savants supportent le doute et l'échec, parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement. Mais le désordre est la seule chose qu'ils ne peuvent ni ne doivent tolérer. L'objet entier de la science pure est d'amener, à son point le plus haut et le plus conscient, la réduction de ce mode chaotique de percevoir, qui a débuté sur un plan inférieur et vraisemblablement inconscient, avec l'origine même de la vie. Dans

<sup>170</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard Nrf, 1969. p. 169-171 (soulignements personnels).

<sup>171</sup> Handy, E.S. Craighil and Pukui, M. Kawena : « The Polynesian Family System in Ka-'u, Hawai'I ». *The Polynesian Society*, Wellington, N.Z., 1958.

<sup>172</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 16-17.

certains cas, on pourra se demander si le type d'ordre qui a été élaboré est un caractère objectif des phénomènes, ou un artifice construit par le savant. Cette question se pose sans cesse, en matière de taxinomie animale... Pourtant le postulat fondamental de la science est que la nature elle-même est ordonnée... Dans sa partie théorique, la science se réduit à une mise en ordre, les termes de systématique et de science théorique pourront être considérés comme synonymes<sup>173</sup>.

Claude Lévi-Strauss ajoute que si *cette exigence d'ordre est à la base de la pensée que nous appelons primitive*, elle constitue aussi la pierre angulaire de toute pensée.

Au-delà des significations que nous venons d'évoquer et qui doivent être prises en compte par le lecteur, les listes présentes dans *Die Ausgewanderten* font l'effet parfois de suites qui tendent vers l'infini ; elles donnent l'impression de créer un espace « en 3D » qui bouge, vibre, tournoie, voltige et plonge le récit dans l'apesanteur. Mais dans l'espace du récit sébaldien, conditionné par la mémoire des victimes de la Shoah, par une vision du monde désireuse de rejoindre celle de Luisa Lanzberg qui, en écrivant ses mémoires, fixe les images d'un univers bientôt dérobé, le staccato de ces noms juxtaposés, associés, classés, répertoriés exprime aussi et surtout le traumatisme historique, l'angoisse du néant et du chaos, la peur hystérique d'une histoire vidée de sa substance, de ses événements et de ses objets.

À travers l'organisation de ces énumérations, l'auteur exprime par le jeu des similitudes et des oppositions, des symétries et des retours les axes fondateurs de sa pensée. Nous proposons d'examiner dans chaque histoire les différents exemples et d'en dégager, grâce à une étude précise, les mécanismes.

Dans *Dr Henry Selwyn* figurent deux listes opposant énumération – outils de travail des domestiques – et taxinomie<sup>174</sup> – légumes du potager du Dr Selwyn. Ces deux images montrent l'univers d'un monde exploité – celui des domestiques – et celui de la nature. Mais en réalité, tous deux se rejoignent dans l'univers sébaldien puisque l'auteur envisage tout au long de son œuvre la nature à la fois comme refuge de l'homme (*Dr Henry Selwyn*) et comme objet exploité par celui-ci (la pêche au hareng dans *Les Anneaux de Saturne*). Et au-delà de cette mise en valeur sémantique il y a dans l'énumération une tendance décryptive plus que descriptive, c'est-à-dire « la volonté d'aller *sous* le réel, *derrière* le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface »<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> Georges Gaylord Simpson, : *Principles of Animal Taxonomy*, New York, 1961, p. 5.

<sup>174</sup> Nous avons conservé le terme de taxinomie pour la classification des espèces biologiques.

<sup>175</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette livre, 1993, p. 62.



- 1 énumération des ustensiles nécessaires au travail des domestiques : *Damit die mit Kohleeimern, Holzkörben, Putzzeug, Bettwäsche und Teetablets unablässig hin- und herlaufenden Diensboten*
- 2 taxinomie<sup>176</sup> (différentes variétés de légumes provenant de son jardin que le Dr Selwyn offre au narrateur) : *Gelbe und blaue Bohnen, sorgsam gewaschene Kartoffeln, Bataten, Artischocken, Schnittlauch, Salbei, Kerbel und Dill.*

Ce sont neuf listes qui, dans *Paul Bereyter*, ressortissent à la thématique du récit et soulignent ses grandes lignes :

1. taxinomie (description des différentes parties qui composent la vitrine où se trouve un couple de hannetons)
2. énumération des différentes matières qu'enseigne Paul Bereyter – enseignement que l'on peut qualifier d'humaniste
3. énumération des différentes matières enseignées durant les heures de catéchisme – (acte de contrition, le « Je crois en Dieu » etc.) enseignement ancré dans la tradition chrétienne
4. énumération des articles figurant dans le commerce familial
5. énumération des articles volés lorsque le commerce fut « aryanisé »
6. énumération des contrées traversées par Paul Bereyter – contrées occupées par l'armée allemande –
7. taxinomie (description des différentes espèces de plantes composant le jardin de Bonlieu)
8. énumération des auteurs lus par Paul Bereyter
9. énumération des différents éléments dessinés par Paul Bereyter pour représenter les chemins de fer

---

<sup>176</sup> La taxinomie est la classification du monde biologique. Aristote fut au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère l'un des premiers à procéder à des classifications.

Après analyse des différentes occurrences<sup>177</sup>, on constate que l'énumération des plantes – taxinomie –, qui revient deux fois, encadre deux oppositions constituant le fil rouge de l'histoire : d'une part l'opposition entre l'enseignement de Paul Breyer et l'enseignement religieux (liste 2 et 3), et d'autre part celle entre l'épanouissement de la communauté juive et sa destruction (liste 4 et 5). Par ailleurs, les listes 6, 8 et 9 parlent, de trois manières différentes, de la chute du Troisième Reich ainsi que de celle de Paul Breyer : la liste 6 nomme les contrées occupées par les troupes allemandes, tandis que la liste 8 traite – en énumérant les auteurs « qui voulaient se suicider ou qui avaient l'intention de le faire », que l'instituteur recopiait, ce qui l'amena à comprendre qu'il était un exilé – de la fin de Paul Breyer : celui-ci incarne la symbiose judéo-allemande, elle-même réfléchi par les auteurs cités qui en sont les représentants (liste 8). Et la liste 9, qui consiste en l'énumération des différentes infrastructures et superstructures du chemin de fer, représente de manière spectrale la destruction nazie et le suicide de Paul Breyer (liste 9).

De la longue liste que nous avons dressée, qui figure ci-dessous et qui montre les différentes occurrences présentes dans *Ambros Adelwarth*<sup>178</sup>, il ressort que l'énumération de

---

<sup>177</sup> « In welchem nebst einem mit Sütterlinbuchstaben beschrifteten Maikäferpaar –*Melolontha vulgaris* – unter der Erde ein Eiergelege, eine Puppe und ein Engerling, im oberen Bereich ein schlüpfender, ein fliegender und ein Apfelblätter fressender Käfer zu sehen waren. » (p. 48)

« Der Unterricht, den der Paul gegeben hat, umfasste durchaus die für die damaligen Volksschulen vorgeschriebenen Lehrgegenstände, also das Einmaleins, die Grundrechenarten, die deutsche und die lateinische Schrift, Naturlehre, Heimatkunde, das Singen und die sogenannte Leibeserziehung. » (p. 53)

« Den Religionsunterricht freilich hat der Paul nicht selber erteilt, sondern es ist einmal in der Woche zunächst der lispelnde Katechet Meier mit *e-i* und dann der mit einer dröhnenden Stimme begabte Benefiziat Meyer mit *e-y* gekommen, um uns den Beichtspiegel, das Glaubensbekenntnis, die Einteilung des Kirchenjahrs, die sieben Todsünden und dergleichen mehr beizubringen. » (p. 53)

« Stundenlang sei er damals, habe der Paul voller Rührung über das Erinnernte gesagt, vorbeigeradelt an den ihm endlos erscheinenden dunklen Reihen der Stoffballen, den glänzenden Stiefelschäften, den Einweckgläsern, den verzinkten Gießkannen, dem Peitschenständer und dem für ihn besonders bezaubernden Spezialschrank, in welchem hinter gläsernen Fensterchen Gütermanns Nähseiden in sämtlichen Farben des Spektrums angeordnet gewesen seien. » (p. 76-77)

« nicht allein das, sagte Mme. Landau, entsetzte den Paul, sondern kaum minder die ihm im Verlauf seiner Nachforschungen in einem Zeitungsbericht untergekommene schadenfrohe Anmerkung, die Gunzenhausener Schulkinder hätten am nächsten Morgen im ganzen Ort herum einen Gratisbasar gehabt und in den ruinierten Läden auf Wochen hinaus ihren Bedarf an Haarspangen, Schokoladenzigaretten, Buntstiften, Brausepulver und vielerlei mehr decken können. » (p. 81)

« war in Polen, Belgien, Frankreich, auf dem Balkan, in Russland und am Mittelmeer und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält. Die Jahreszahlen und –zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Berditschew, ein Frühjahr im Departement Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien, immer jedenfalls war man, wie der Paul unter diese Fotografie geschrieben hat, und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde mit jedem Pulsschlag, unbegreiflicher, eigenschaftsloser und abstrakter. » (p. 82-83)

« Die jungen Bäume, die Blumen, die Blatt- und Kletterpflanzen, die schattigen Efeubeete, die Rhododendren, die Rosensträucher, die Stauden und Boschen – es war alles am Wachsen, und nirgends gab es eine kahle Stelle mehr. » (p. 85)

« Er habe gelesen und gelesen –Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler und Zweig, in erster Linie also Schriftsteller, die sich das Leben genommen hatten oder nahe daran waren, es zu tun. » (p. 86)

« Mir fielen bei diesen Worten Mme. Landaus die Bahnhöfe, Gleisanlagen, Stellwerke, Güterhallen und Signale ein, die Paul so oft an die Tafel gemalt hatte und die wir mit möglicher Genauigkeit in unsere Schulhefte übertragen mussten. » (p. 91)

<sup>178</sup> « Und dass der jetzt zirka zwanzigjährige Ambros von Berufs wegen, wenn man so sagen kann, mit ihr in Kontakt gekommen war, wie es ja auch der Fall gewesen ist mit dem Herrn von der japanischen Gesandtschaft,

den er dann 1907, wenn mich nicht alles täuscht, auf einer Reise per Schiff und per Bahn über Kopenhagen, Riga, St Petersburg, Moskau und quer durch Sibirien bis nach Japan begleitete, wo der alleinstehende Legationsrat in der Nähe von Kioto ein wunderschönes Wasserhaus besaß. » (p.115)

« Von papierernen Zimmerwänden ist, glaube ich, die rede gewesen, vom Bogenschiessen und viel von immergrünem Lorbeer, Myrten und wilden Kamelien. » (p. 116)

« Besonders gut erinnere ich mich an die vielen verschiedenen Kopfbedeckungen der Auswanderer, Kapuzen und Kappen, Winter- und Sommerhüte, Schals und Tücher und dazwischen die Uniformmützen des Personals der Reederei und der Zollbeamten und die abgewetzten Melonen der Mittelsmänner und Agenten. » (p. 119)

« Die ganze Küste entlang, in places like Leonardo, Atlantic Highlands, Little Silver, Ocean Grove, Neptune City, Belmar and Lake Como, haben sie Sommerpaläste gebaut für ihre Familien und Villen für ihre Weiber und meistens auch eine Kirche und ein Häuschen für einen Kaplan. » (p. 126)

« aber mit Sicherheit weiß ich nur, dass der Ambros Majordomus und Butler war bei den Solomons, die am Rock Point auf der äußersten Spitze von Long Island einen großen, auf drei Seiten von Wasser umgebenen Besitz hatten und zusammen mit den Seligmans, den Loeb, den Kuhns, den Speyers und den Wormsers zu den reichsten jüdischen Bankierfamilien von New York gehörten. » (p. 127-128)

« kaum verwunderlich, sagte die Tante Fini, wenn man bedenkt, dass dort nicht selten ganze Vermögen, Familienbesitze, Liegenschaften und Lebenswerke innerhalb weniger Stunden vertan wurden. » (p. 136)

« Im Anschluss an den Sommer in Deauville fuhren Cosmo und Ambros über Paris und Venedig nach Konstantinopel und Jerusalem. » (p. 136-137)

« Hingegen behaupte er, in seinem Kopf wahrzunehmen, was in Europa vor sich ging, das Brennen, das Sterben und das Verwesen unter der Sonne auf dem offenen Feld. » (p. 139)

« Er begann von neuem Flugmaschinen zu entwerfen, machte Pläne für ein Turmhaus an der Küste von Maine, nahm das Cellospiel wieder auf, studierte Schiffs- und Landkarten und besprach mit dem Ambros verschiedene Reisevorhaben, von denen, meines Wissens, nur eines verwirklicht wurde, im Frühsommer 1923, als die beiden in Heliopolis gewesen sind. Einige Ansichten von dieser ägyptischen Reise sind erhalten geblieben, darunter die eines *kafeneions* mit dem Namen *Paradeissos* in Alexandria, die des Casinos von Heliopolis. » (p. 140)

« Monroe, Monticello, Middletown, Wurtsboro, Wawarsing, Colchester und Cadonia, Deposit, Delhi, Neversink und Niniveh – es kam mir vor, als bewegte ich mich, ferngelenkt mitsamt dem Automobil, in dem ich saß, durch ein überdimensionales Spielzeugland, dessen Ortsnamen von einem unsichtbaren Riesenkind willkürlich unter den Ruinen einer anderen, längst aufgegebenen Welt zusammengesucht und –geklaubt worden waren. » (p. 153)

« In den bergan ziehenden, längst nicht mehr bewirtschafteten Weiden hatten sich Eichen und Schwarzlinden in kleinen Bauminseln angesiedelt, geradlinige Fichtenschonungen wechselten ab mit unregelmäßigen Versammlungen von Birken und Espen, deren unzählige zitternde Blätter vor ein paar Wochen erst wieder aufgegangen waren, und sogar aus den im Hintergrund aufsteigenden, dunkleren Höhenregionen, wo Tannenwälder die Abhänge bedeckten, leuchteten in der Abendsonne stellenweise hellgrün die Lärchen heraus. » (p. 155)

« Unauslöschlich sind mir von daher bestimmte Ortsbezeichnungen und Namen wie Sabattis, Gabriels, Hawkeye, Amber Lake, Lake Lila und Lake Tear-in-the-Clouds im Gedächtnis geblieben. » (p. 155-156)

« und statt dessen zunächst in dem Park mich umsah, in welchem Nadelbäume beinahe jeder mir bekannten Art, libanesische Zedern, Thujen, Silberfichten, Lärchen, Arolla- und Monterey-Pinien und feingefiederte Sumpfyypressen bis zu ihrer vollen Größe sich hatten entwickeln können. Einige der Zedern und Lärchen waren bis zu vierzig, eine Schierlingstanne gewiss an die fünfzig Meter hoch. Zwischen den Bäumen taten sich kleine Waldwiesen auf, in denen blaue Sternhyazinthen, weißes Schaumkraut und gelber Bocksbart nebeneinander wuchsen. » (p. 159-160)

« Außerdem, sagte Dr. Abramsky, ist das gesamte Aktenmaterial, die Anamnesen, die Krankengeschichten und die unter Fahnstock ohnehin nur recht kursorisch geführten Tagesberichte, in der Zwischenzeit wahrscheinlich längst von den Mäusen gefressen worden, die von der Narrenburg nach ihrer Auflassung Besitz ergriffen und sich seither dort drinnen bis ins Ungeahnte vermehrt haben. Jedenfalls höre ich in windstillen Nächten ein ständiges Huschen und Rascheln durch das ausgetrocknete Gehäuse gehen, und bisweilen, wenn der volle Mond hinter den Bäumen heraufkommt, erhebt sich auch, wie mich dünkt, ein aus Tausenden von winzigen Kehlen gepresster, pathetischer Gesang. Dem Mäusevolk gilt heute meine Hoffnung, und sie gilt den Holzbohrern, den Klopfkäfern und Totenuhren, die das ächzend an einigen Stellen schon nachgebende Sanatorium über kurz oder lang zum Einsturz bringen werden. » (p. 164-165)

« und ich weiß, dass das Fachwerk, das Dachstuhlgebälk, die Türstöcke und Paneele, die Böden, Dielen und Stiegen, die Geländer und Balustraden, Rahmungen und Gesimse unter der Oberfläche restlos bereits ausgehöhlt sind und dass jeden Augenblick, wenn der aus der blinden Heerschar der Käfer auserwählte mit einem letzten Schaben seines Kieferrands den letzten, schon gar nicht mehr materiellen Widerstand durchbricht, alles in sich zusammensinken wird. » (p. 165-166)

« Er neigte darum von Haus aus dazu, die durch eine fortgesetzte Schockbehandlung regelmäßig sich einstellende Verödung und Einebnung des kranken Subjekts, die zunehmende Schwerbesinnlichkeit, das verlangsamte Denken, den herabgeminderten Tonus, ja sogar das gänzliche Verstummen als therapeutischen Erfolg zu verbuchen. » (p. 166-167)

«Auch sonst fand ich in Deauville und jenseits des Flusses, in Trouville, beinahe alles zugemacht und geschlossen, das Musée Montebello, das Stadtarchiv im Bürgermeisteramt und die Bibliothek, in der ich mich hatte umsehen wollen, und selbst die Kinderbewahranstalt de l'enfant Jésus, » (p. 172-173)

« in dem sich um die Jahrhundertwende amerikanische Multimillionäre, englische Hocharistokraten, französische Börsenkönige und deutsche Großindustrielle gegenseitig die Ehre gaben.“ » (p. 173)

végétaux (taxinomie) se retrouve sept fois, de même que l'énumération de lieux, de villes, de points géographiques (également sept fois) ; ces listes de plantes d'une part, et de villes (deux fois sept) d'autre part étayent l'un des axes thématiques – opposition entre nature et histoire, entre nature et architecture – dominants de l'ouvrage. Les chiffres à haute signification symbolique donnent encore plus de prégnance aux signifiés, soulignant ainsi les thèmes représentés. Les autres occurrences reflètent soit la volonté documentaire, didactique de l'auteur (liste 5 et 6), soit une stratégie d'écriture visant à illustrer un axe thématique – celui de la mémoire ou de l'archive (liste 14 et 17) – ou bien encore traduisent le simple plaisir esthétique de déployer des images (liste 3, 20, 26, 29, 30), mais aussi de créer un effet rythmique, voire prosodique qui ressortit au caractère poétique de la prose sébaldienne.

---

« Fuhrwerke und Kutschen jeder Art, Automobile, Handwagen, Bicyclettes, Laufburschen, Lieferanten und Flaneure bewegten sich anscheinend richtungslos durcheinander. » (p. 179)

« Die Herren überließen den Damen ihre Zimmer und legten sich selber zur Ruhe, wo sie gerade konnten, im Foyer, in den Korridoren, in den Fensternischen, auf Treppenabsätzen und Billardtischen. » (p. 180)

« Ich sah die Comtesse de Montgomery, die Comtesse de Fitz James, die Baronne d'Erlanger und die Marquise de Massa, die Rothschild, die Deutsch de la Meurthe, die Koechlin und Bürgel, die Peugeot, die Worms und die Hennessy, die Isvolskys und die Orlovs, Künstler und Künstlerinnen und Demimondäne wie die Réjane und die Reichenberg, griechische Reeder, mexikanische Petroleummagnaten und Baumwollpflanzer aus Louisiana. In der Trouville Gazette stand zu lesen, dass heuer eine regelrechte Welle des Exotismus über Deauville hereingebrochen sei: des musulmans moldo-valaques, des brahmanes hindous et toutes les variétés de Cafres, de Papous, de Niam-Niams et de Bachibouzouks importés en Europe avec leurs danses simiesques et leurs instruments sauvages. » (p. 181)

« Es sind dieselben Sterne, die ich als Kind gesehen habe über den Alpen und später über dem Wasserhaus in Japan, über dem stillen Ozean und draußen über dem Long Island Sound. » (p. 190)

„«Soviel Bauwerk, so viel verschiedenes Grün. Pinienkronen hoch in der Luft. Akazien, Korkeichen, Sykomoren, Eukalyptus, Wacholder, Lorbeer, wahre Baumparadiese und Schattenhalden und Haine mit rauschenden Bächen und Brunnen. » (p. 192)

« Viel Volk aus dem Hinterland macht auf dem Weg in die Stadt hier Station. Bauern mit Gemüsekörben, Kohlenbrenner, Zigeuner, Seiltänzer und Bärenführer. » (p. 196)

«Hinten am Haus ist ein Garten, genauer gesagt eine Art Hof mit einem Granatapfelbaum. Außerdem wachsen Kräuterstauden – Rosmarin, Salbei, Myrte, Melisse, Laudanum. » (p. 196)

« Sonst einmal ums andere Kirchen, Klöster, religiöse und philanthropische Einrichtungen jeder Art und Denomination. Nach Norden zu liegen die russische Kathedrale, das russische Männer- und Frauenhospiz, das französische Hospital de St. Louis, das jüdische Blindenheim, die Kirche und das Hospiz des hl. Augustinus, die deutsche Schule, das deutsche Waisenhaus, das deutsche Taubstummenasyl, the School of the London Mission to the Jews, die Abessinische Kirche, the Anglican Church, College and Bishop's House, das Dominikanerkloster, das Seminar und die Kirche St. Stephan, das Rothschildsche Institut für Mädchen, die Gewerbeschule der Alliance Israélite, die Kirche Notre Dame de France und am Teich von Bethesda der St. Anna Covent; auf dem Ölberg steht der russische Turm, die Himmelfahrtskapelle, die französische Paternosterkirche, das Kloster der Karmeliterinnen, das Gebäude der Kaiserin-Augusta-Victoria-Stiftung, die orthodoxe Kirche der hl. Maria Magdalena und die Todesangst-Basilika; im Süden und Westen befinden sich das armenische Kloster Berg Zion, die Protestantenschule, die Niederlassung der Schwestern des hl. Vinzenz, das Johanniterspital, der Klarissinnenkonvent, das Montefiorehospiz und das moravische Leprosenhaus. In der inneren Stadt schließlich gibt es die Kirche und die Residenz des lateinischen Patriarchen, den Felsendom, die Schule der Frères de la Doctrine Chrétienne, die Schule und Druckerei der franziskanischen Bruderschaft, das koptische Kloster, das deutsche Hospiz, die deutsche evangelische Erlöserkirche, die sogenannte United Armenian Church of the Spasm, den Couvent des Soeurs de Zion, das österreichische Spital, das Kloster und Seminar der algerischen Missionsbruderschaft, die Kirche Sant' Anna, das Judenhospiz, die aschkenasischen und sephardischen Synagogen und die Grabeskirche, unter deren Portal ein verwachsenes Männlein mit einer mordsmässigen Nase sich uns anrug als Führer durch das Gewirr der ineinandergebauten Quer- und Seitenschiffe, Kapellen, Schreine und Altäre. » (p. 204-205)

« Wüstenkarawanen brachten Gewürze, Edelsteine, Seide und Gold. » (p. 209)

« Vor den Mauern dehnten sorgsam bebaute Gärten sich aus, das Tal von Josaphat war von Zedern überdacht, es gab Bäche, Quellen, Fischbrunnen, tiefe Kanäle und überall schattige Kühle. » (p. 209)

« Die Glut des Sommers wird gemildert von den zahlreichen Wasserläufen und Auen, von den Wipfeln der Bäume und dem Weinlaub über den Wegen. » (p. 211)

L'amplification ainsi générée située sur l'axe paradigmatique semble, tout en « décryptant » l'histoire, poser les choses et leur redonner une légitimité perdue.

1. énumération de villes cosmopolites
2. taxinomie (végétaux)
3. énumération de chapeaux et couvre-chefs
4. énumération de lieux
5. énumération des noms des plus riches banquiers de New York
6. énumération des pertes causées par le jeu au Casino
7. désignation des trois villes qui représentent notre culture judéo-chrétienne
8. désignation de trois verbes qui expriment la destruction européenne
9. énumération des activités de Cosmo
10. énumération de lieux
11. taxinomie (énumération d'espèces d'arbres)
12. énumération de lieux restés incrustés dans la mémoire de l'auteur narrateur
13. taxinomie (énumération d'espèces d'arbres)
14. énumération de documents d'archives et taxinomie
15. énumération des parties du sanatorium qui menacent de s'effondrer
16. énumération des symptômes du patient Ambros Adelwarth
17. énumération des institutions de la mémoire
18. énumération des catégories de personnes qui se rencontrent au tournant du siècle à l'hôtel des Roches noires (rêve de l'auteur narrateur)
19. énumération de catégories de véhicules ainsi que de catégories de personnes qui « bougent » (rêve de l'auteur narrateur)
20. énumération des différents endroits de l'hôtel des Roches noires (rêve de l'auteur narrateur)
21. noms des élégantes réunies à Deauville durant l'été 1913 ainsi que les différentes ethnies constituant la vague exotique arrivée à Deauville cet été là (rêve de l'auteur narrateur)
22. lieux géographiques

23. taxinomie (espèces d'arbres)
24. lieux géographiques
25. taxinomie (espèces végétales)
26. catégories de personnes rencontrées dans l'arrière-pays de Constantinople
27. taxinomie (espèces de plantes)
28. énumération des institutions religieuses de Jérusalem
29. matières précieuses
30. description de la vallée de Josaphat
31. énumération des dons de la nature à Jéricho

La liste des occurrences<sup>179</sup> dans *Max Aurach* manifeste avant tout une intention documentaire (cf. les occurrences 6, 7, 10, 15, 19, 24, 26). Le narrateur rapporte, informe, renseigne dans un souci didactique.

---

<sup>179</sup> « Und in ihrem Schein lagen jetzt die vorher unsichtbar gewesenen Hügel, Kuppen und Kämme unter uns wie ein weites, in zerdehnter Bewegung sich befindendes, eisgraues Meer. » (p. 220)  
 « Aber dann wandte sich Mrs. Irlam mit einem geheimnisreichen Lächeln, das ich als ein Zeichen auffasste, ihr folgen zu dürfen, ins Innere des Hauses und begab sich in eine an das winzige Vorzimmer angrenzende fensterlose Kammer, in welcher ein mit Briefschaften und Schriftstücken überquellender Rolladensekretär, eine mit verschiedenem Bettzeug und Candlewickdecken vollgestopfte Mahagonitruhe, ein uraltes Wandtelefon, ein Schlüsseltisch und, in einem schwarzlackierten Rahmen, eine großformatige Fotografie eines schönen Heilarmeemädchens ein, wie es mich dünkte, eigenmächtiges Dasein führten. » (p. 224)  
 « obwohl ich längere Zeit brauchte, bis ich mich in dem Gewirr von Zimmer-, toiletten- und Feuertüren, von blinden Korridoren, Notausgängen, Treppenabsätzen und Stiegen nicht jedes Mal verlor. » (p. 225)  
 « bis ein paar Wochen vor Weihnachten mehrmals hintereinander ein kleiner Rattenfänger namens Renfield mit einem verbeulten Eimerchen voller Rattengift kam, das er mit einem kurzen Stecken gebundenen Suppenlöffel in verschiedene Ecken, Winkel, Abflussrinnen und Rohre gab, » (p. 225-226)  
 « Derartig verwaist und leer wirkten noch die kolossalsten Gebäude, der Royal Exchange, die Refuge Assurance Company, der Grosvenor Picture Palace, ja selbst das erst vor wenigen Jahren fertiggestellte Piccadilly Plaza, » (p. 231)  
 « und als Zeichen, dass hier tatsächlich einmal jemand gewesen war, das eben noch zu entziffernde Schild einer Anwaltskanzlei mit den legendär mich anmutenden Namen Glickmann, Grunwald und Gottgetreu. Auch in den Bezirken Ardwick, Brunswick, All Saints, Hulme und Angel Fields, die im Süden an die innere Stadt sich anschlossen, » (p. 232)  
 « Ich kam vorbei an einer längst außer Betrieb gesetzten Gasanstalt, an einem Kohlendepot, einer Knochenmühle und an dem, wie mir schien, endlos sich dahinziehenden gusseisernen Palisadenzaun des Schlachthofs von Ordsall, einer aus lauter leberfarbenen Backsteinen gemauerten gotischen Burg mit Brustwehren und Zinnen und zahlreichen Türmchen und Toren, » (p. 234)  
 « Das in den Ecken angesammelte Dunkel, der salzleckige, aufgequollene Kalkputz und der abblätternde Anstrich der Wände, die mit Büchern und Stapeln von Zeitungen überfrachteten Stellagen, die Kästen, Werkbänke und Beistelltische, der Ohrensessel, der Gasherd, das Matratzenlager, die ineinander verschobenen Papier-, Geschirr- und Materialberge, die karminrot, blattgrün und bleiweiß in der Düsterteit glänzenden Farbtöpfe, die blauen Flammen der beiden Paraffinöfen, das gesamte Mobiliar bewegt sich Millimeter um Millimeter auf den zentralen Bereich zu, wo Aurach in dem grauen Schein, der durch das hohe, mit dem Staub von Jahrzehnten überzogene Nordfenster einfällt, seine Staffelei aufgestellt hat. » (p. 237)  
 « Der Staub, sagte er, sei ihm viel näher als das Licht, die Luft und das Wasser. » (p. 238)  
 « Manchester, das damals in allen Ländern als ein an Unternehmerteil und Fortschrittlichkeit nicht zu überbietendes Industriejerusalem galt, sei, so sagte Aurach, durch die Vollendung des gigantischen Kanalprojekts überdies zum größten Binnenhafen der Welt aufgestiegen und es hätten an den Docks unweit des Zentrums der Stadt dicht an dicht die Dampfer der Canada & Newfoundland Steamship Company, der China Mutual Line, der Manchester Bombay General Navigation Company und zahlreicher anderer Reedereien gelegen. Ohne Unterlass sei gelöscht und verladen worden – Weizen, Salpeter, Bauholz, Baumwolle, Kautschuk,

---

Jute, Öl, Tran, Tabak, Tee und Kaffee, Rohrzucker, Kupfer und Eisenerz, Stahl, Maschinen, Marmor und Mahagoni – was immer eben in einer solchen Fabrikationsmetropole gebraucht, verarbeitet oder hergestellt wurde. » (p. 245-246)

« Erst als diese gleichsam bengalische Illumination erlosch, konnte das Auge, sagte Aurach, ausschweifen, hinweg über die Reihe um Reihe hinter- und ineinander gestaffelten und verschobenen Häuserzeilen, über die Spinnereien und Färbereien, die Gaskessel, Chemiewerke und Fabrikationsanlagen jeder Art, bis zu der mutmaßlichen Mitte der Stadt hinauf, wo alles überzugehen schien in einen tiefschwarzen, in keiner Weise mehr differenzierten Bezirk. » (p. 250)

« obgleich mir der Anblick der fernen Schneeberge, der Hochwälder, des Herbstlichts, der gefrorenen Wasserläufe und Felder und der blühenden Obstbäume in den Wiesen weit mehr ans Herz ging, » (p. 263)

« und also fuhr ich zum erstenmal seit sehr langer Zeit wieder nach Manchester, mit der Bahn sechs Stunden lang mehr oder weniger quer durch das Land, durch die Kiefernwälder und die wüste Heide um Thetford, über die weiten, zur Winterzeit tiefschwarzen Niederungen der Isle of Ely, sah draußen vorbeiziehen die in ihrer Hässlichkeit alle einander gleichenden Ansiedlungen und Städte – March, Peterborough, Loughborough, Nottingham, Alfreton, Sheffield -, sah stillgelegte Industrieanlagen, Kokshalden, qualmende Kühltürme, leere Höhenzüge, Schafweiden, steinerne Mauern, sah Schneeschauer, Regen und die ständig wechselnden Farben des Himmels. » (p. 266-267)

« Sämtlich tragen sie Kleider aus den dreißiger Jahren oder noch ältere Moden und außerdem zu ihren Kostümen völlig unpassende Kopfbedeckungen – Fliegerhauben, Schildmützen, Klappzylinder, Ohrenschützer, gekreuzte Stirnbänder und handgestrickte wollene Kappen. » (p. 270)

« Entweder es war Maifeiertag oder Fronleichnam, Fasching oder der zehnte Jahrestag des Putschs, Reichsbauerntag oder die Einweihung des Hauses der Kunst. » (p. 272)

« Gleichermaßen erfüllt von Bewunderung, Zorn, Sehnsucht und Ekel, habe ich zunächst als Kind und dann als Heranwachsender stumm in der je nachdem jubelnden oder von Ehrfurcht ergriffenen Menge gestanden und meine Unzugehörigkeit als eine Schande empfunden. » (p. 272)

« ein Paar tiefschwarze kurze Hosen, knallblaue Kniesocken, ein ebensolches Jackett, ein orangefarbenes Hemd, eine gestreifte Krawatte und ein winziges Käppchen, » (p. 282)

« Das Zwergkoniferenrondell im Bogen der Einfahrt, die düstere, an ihrem oberen Rand in eine Art Befestigungswerk übergehende Fassade, der verrostete Klingelzug neben dem offenstehenden Haustor, der aus dem Dunkel der Halle herbeihinkende Schuldiener, das überdimensionale eichene Stiegenhaus, die Kälte, die in sämtlichen Räumen herrschte, der Kohlgeruch, das unablässige Gurren der überall auf dem Haus herumhockenden maroden Tauben und zahlreiche andere, mir nicht mehr erinnerliche sinistre Einzelheiten setzten sich mir sogleich zusammen zu der Vorstellung, das ich hier innerhalb kürzester Frist um meinen Verstand kommen würde. » (p. 283)

« denn Manchester ist eine Einwandererstadt, und eineinhalb Jahrhunderte lang sind die Einwanderer, wenn man einmal absieht von den armen Irländern, in der Hauptsache Deutsche und Juden gewesen, Handwerker, Händler, Freiberufliche, Klein- und Grossunternehmer, Uhrmacher, Kappenmacher, Schneider, Buchbinder, Schriftsetzer, Silberschmiede, Fotografen, Kürschner, Pelzhändler, Altwarenhändler, Hausierer, Pfandleiher, Auktionäre, Juweliere, Häuser- und Börsenmakler, Versicherungsagenten, Apotheker und Ärzte. Die Sephardim, die seit langem in Manchester schon ansässig waren, hießen Besso, Raphael, Cattun, Calderon, Farache, Negriu, Messulam oder di Moro, und die Deutschen und die anderen Juden, zwischen denen die Sephardim nur wenig Unterschied machten, hatten Namen wie Leibrand, Wohlgemuth, Herzmann, Gottschalk, Adler, Engels, Landeshut, Frank, Zirndorf, Wallerstein, Aronsberg, Haarbleicher, Crailsheimer, Danziger, Lipmann und Lazarus. » (p. 286-287)

« Hier steht, so schreibt sie, das Haus der Lions, wo man das Lampenöl holte, sowie das des Kaufmanns Meier Frei, dessen Rückkunft von der Leipziger Messe alljährlich ein großes Ereignis gewesen ist; es stehen hier die Häuser des Bäckers Gessner, zu dem man am Freitag abend das gestetzte Essen brachte, des Schächters Liebmann und des Mehlhändlers Salomon Stern. Das Armenhaus, das die meiste Zeit keinen Insassen hatte, und das Spritzenhaus mit dem jalousierten Turm waren im unteren Dorf, und im unteren Dorf war auch das alte Schloss mit seinem gepflasterten Vorhof und dem Wappen der Luxemburg über dem Tor. » (p. 290-291)

« In der Naturgeschichte nehmen wir die wirklichen Blumen durch, den Lerchensporn, den Türkenbund, die Ackerwinde und das Wiesenschaumkraut. » (p. 305)

« Er hat auch eine Sammlung von bunten Steinen in seinem Naturalienkabinett – Glimmerschiefer, Rosenquarz, Bergkristall, Amethyst, Topas und Turmalin. » (p. 305)

« [...] und sah dabei, obgleich alles um mich her sonst verschwamm, mit der größten Deutlichkeit den russischen Knaben, den ich längst vergessen gehabt hatte, mit seinem Schmetterlingsnetz durch die Wiesen springen als den wiederkehrenden Glücksboten jenes Sommertags, der nun aus seiner Botanisiertrommel sogleich die schönsten Admirale, Pfauenaugen, Zitronenfalter und Ligusterschwärmer entlassen würde zum Zeichen meiner endlichen Befreiung. » (p. 321)

« Ich konnte die eingemeißelten Schriftzüge nicht mehr alle entziffern, aber was an Namen noch lesbar war – Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt und Blumenthal -, das gab mir den Gedanken ein, dass die Deutschen den Juden vielleicht nichts so missgönnt haben als ihre schönen, mit dem Land und der Sprache, in der sie lebten, so sehr verbundenen Namen. » (p. 335)

« [...] ehe ich mich verabschiedete und mich zu Fuß auf den langen Weg machte zurück durch die südlichen Bezirke der Stadt, durch endlose Straßenzüge – Burton Road, Yew Tree Road, Claremont Road, Upper Lloyd Street, Lloyd Street North -, durch die menschenleeren Wohnviertel von Hulme, die anfangs der siebziger Jahre neu aufgebaut und inzwischen abermals dem Zerfall überlassen worden sind. » (p. 346-347).

Seuls les feuillets de Luisa Lanzberg comportent des listes taxinomiques qui signalent l'importance de la nature dans la mémoire du pays natal (liste 21, 22, 23) : la flore, la faune et le minéral représentent comme la trilogie de cet univers. Néanmoins le souci esthétique demeure, tant sur le plan prosodique (l'énumération produit un effet rythmique) que pictural (liste 1, 2, 5, 12).

1. différentes formes du relief que le narrateur aperçoit de l'avion
2. pièces du mobilier de sa chambre d'hôtel
3. différentes parties de l'hôtel
4. endroits où Renfield met du poison à rats
5. énumération des édifices colossaux de Manchester (emblèmes de l'industrialisation)
6. noms inscrits sur une plaque témoignant de l'existence passée d'un quartier juif
7. catégories d'usine, désignation de détails architecturaux du château gothique où se trouve l'abattoir (ironie du narrateur)
8. objets et couleurs de l'atelier de Max Aurach
9. énumération des quatre éléments (la poussière est pour la terre ou la matière)
10. sociétés de transports maritimes présentes au port fluvial de Manchester ; marchandises déchargées et embarquées
11. énumération de bâtiments (usines)
12. paysages suisses
13. énumération de paysages et de villes défilant sous les yeux de l'auteur narrateur durant le voyage en train sur le chemin de retour vers Manchester
14. Max Aurach explique au narrateur à quoi lui fait penser l'Allemagne : à des gens affublés de coiffes (énumération de ces couvre-chefs)
15. fêtes célébrées à Munich à l'époque du national-socialisme
16. sentiments éprouvés par Max Aurach à la vue des réunions ou des défilés nazis
17. vêtements que la mère d'Aurach met dans la valise de celui-ci en vue de son émigration

---

« Und es gab Bilder aus dem Ghetto – Straßenpflaster, Trambahnschienen, Häuserfronten, Bretterwände, Abbruchplätze, Brandmauern, unter grauem, wassergrünem oder weißblauem Himmel –, [...] » (p. 354)  
« Dokumentiert hatte der Fotograf sodann die beispielgebende innere Organisation des Ghettos, die Post, die Polizei, den Gerichtssaal, die Feuerwehr, die Fäkalienabfuhr, den Friseurladen, das Sanitätswesen, die Leichenwäscherei und das Begräbnisfeld. » (p. 354)



18. énumération des différents éléments de l'école anglaise de Max Aurach
19. énumération des corps de métiers des émigrés allemands et juifs présents à Manchester ; énumération des noms des sépharades / Allemands et ashkénazes.
20. feuillets de Luisa Lanzberg : énumération des maisons de Steinach
21. taxinomie (fleurs)
22. taxinomie (pierres)
23. taxinomie (papillons) (feuillets de Luisa Lanzberg)
24. noms inscrits sur les tombes juives du cimetière de Kissingen
25. organisation du ghetto de Litzmannstadt

Les énumérations et listes taxinomiques servent dans *Die Ausgewanderten* à souligner les thèmes, les oppositions, les contradictions, en mettant en relief les grands axes de la pensée sébaldienne. Ces effets de liste, de synonymie ou de particularisation croissante qui s'associent et construisent un jeu sur le signifiant constituent un principe organisateur, mais aussi générateur de rythme, qui crée une *amplificatio* textuelle – tout en délimitant l'objet puisque ce dernier est décrit à travers une réticulation. Intention descriptive, mais aussi décryptive qui veut montrer derrière la simple apparence la complexité du monde réel.

### II. 3. Mots en langues étrangères

Les premiers mots du « récitant » Dr Selwyn sont en anglais : *I was counting the blades of grass*. Cette intervention en anglais dans un texte en langue allemande fait l'effet de vouloir présenter le protagoniste *in medias res*, d'autant que le lieu de l'histoire est Norwich. Toutefois, au-delà de cet effet de réalisme, l'anglais dans le texte sébaldien illustre également la perte du pays natal ; l'entrelacement de la langue maternelle et de l'anglais met en relief la thématique récurrente de l'exil, de l'identité et de l'altérité, du pays natal et du pays étranger, thématique inhérente à l'histoire de l'Allemagne depuis les exactions commises par le national-socialisme. L'Allemagne a rompu avec une partie de son héritage et s'est, depuis l'Heure zéro (*Stunde Null*), tournée vers l'avenir, délaissant, selon certains et selon Sebald, toute tendance au deuil. Alexander et Margarete Mitscherlich<sup>180</sup> expliquent que c'est l'essor de l'économie allemande qui mobilisa après la guerre toutes les énergies et toutes les

<sup>180</sup> W.G. Sebald cite abondamment ces auteurs dans la première version du livre *Luftkrieg und Literatur*.

intentions de réparation, que l'activité économique pansa les blessures, mais ce qui fut entrepris, construit, conçu, enseigné, appris, pensé était en rupture avec le passé et l'histoire allemande. L'insertion de la langue anglaise dans *Die Ausgewanderten* renvoie à la rupture de l'Allemagne avec elle-même, à sa « relation au passé » :

Statt einer politischen Durcharbeitung der Vergangenheit als dem geringsten Versuch der Wiedergutmachung vollzog sich die explosive Entwicklung der deutschen Industrie. Werk­­tätigkeit und ihr Erfolg verdeckten bald die offenen Wunden, die aus der Vergangenheit geblieben waren. Wo ausgebaut und aufgebaut wurde, geschah es fast buchstäblich auf den Fundamenten, aber kaum noch in einem durchdachten Zusammenhang mit der Tradition. Das trifft nicht nur für Häuser, sondern auch für den Lehrstoff unserer Schulen, für die Rechtsprechung, die Gemeindeverwaltung und vieles andere zu. Im Zusammenhang mit dieser wirtschaftlichen Restauration wächst ein charakteristisches neues Selbstgefühl. Auch die Millionenverluste des vergangenen Krieges, auch die Millionen getöteter Juden können nicht daran hindern, dass man es satt hat, sich an diese Vergangenheit erinnern zu lassen. Vorerst fehlt das Sensorium dafür, dass man sich darum zu bemühen hätte – vom Kindergarten bis zur Hochschule –, die Katastrophen der Vergangenheit in unseren Erfahrungsschatz einzubeziehen, und zwar nicht nur als Warnung, sondern als die spezifisch an unsere nationale Gesellschaft ergehende Herausforderung, mit ihren darin offenbar gewordenen brutal-aggressiven Tendenzen fertig zu werden<sup>181</sup>.

D'autre part, l'hésitation entre l'allemand et l'anglais manifeste la difficulté pour l'exilé qu'est le Dr Henry Selwyn de parler la langue dans laquelle il se reconnaît, exprime le trouble de l'exilé pris entre la langue du pays et la langue de son pays, traduit le vide de celui qui vit à l'étranger, qui oublie et perd sa langue un peu plus chaque jour tandis que la langue du pays dans lequel il vit demeure pour lui l'autre langue ou la langue de l'autre. Max Aurach dit que de sa langue maternelle il ne lui reste qu'un écho, qu'un murmure et un chuchotement confus et incompréhensible<sup>182</sup>. Ne plus parler sa langue maternelle conduit à un trouble de l'identité. C'est un thème constitutif de la littérature de l'exil et nous y reviendrons dans le chapitre consacré à cet aspect de l'ouvrage mais nous sommes obligée ici d'anticiper. Derrière les incrustations anglaises il y a une expérience de l'ordre de celle rapportée par Peter Weiss. En exil, la langue natale ne lui permet plus de dire ce qu'il a à dire ; il évolue avec difficulté dans le labyrinthe créé par l'enchevêtrement des langues. Ainsi, s'il veut pouvoir parler sa

---

<sup>181</sup> « Au lieu d'effectuer un travail politique sur le passé qui pourrait tenir lieu de modeste tentative de réparation, c'est un développement explosif de l'industrie allemande qui s'accomplit. L'activité et ses succès masquent bientôt les blessures restées du passé. L'on démonta et l'on construisit pour ainsi dire sur les fondations, mais sans jamais respecter la relation au passé. Et ceci ne concerne pas seulement les maisons, mais aussi l'enseignement dans les écoles, la juridiction, l'administration des communes et beaucoup d'autres choses. Et dans le contexte de la restauration économique, c'est une nouvelle conscience de soi caractéristique qui apparaît : même les pertes de la guerre passée qui se comptent par millions, même les millions de Juifs tués ne peuvent empêcher que les Allemands en aient assez qu'on leur rappelle leur passé. Ce qui manque, en premier lieu, c'est la sensibilité, qui nous permettrait de comprendre que nous devrions nous efforcer d'intégrer – de la maternelle jusqu'à l'université – les catastrophes du passé dans le trésor de nos expériences et ceci non pas seulement comme avertissement mais comme défi adressé à notre société de mettre fin à nos tendances agressives et brutales. » Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München, Piper Verlag GmbH, 1967, p. 23 (traduction personnelle).

<sup>182</sup> DA, p. 271.

langue natale qui lui réfléchit son monde propre avec sa propre « mythologie », il lui faut oublier la langue qu'il parle tous les jours en exil :

Und zu den Worten zu gelangen, die ich in der Kindheit gelernt hatte, und die mir zum Schreiben noch anwendbar schienen, musste ich mich erst mit einer Anspannung des Willens von der Sprache entfernen, die mich umgab, und die ich täglich benutzte. Von dieser Sprache waren meine Gedanken durchsetzt, überall hatte ich ihre Texte vor Augen, und ich schrieb auch Notizen in ihr nieder. Ich suchte mich zu der alten Sprache zurück, weil ich sie in allen Einzelheiten beherrschte und weil sie mit meinen ursprünglichsten Impulsen zusammenhing. Und doch machte sich bald etwas Fremdes und Abweisendes darin geltend, die niedergeschriebenen Worte standen klanglos da, ohne Beziehung zu den Gedanken, die ich ausdrücken wollte. Ich musste entdecken, dass sich die Dinge, die ich sagen wollte, nicht sagen ließen, wenn die Sprache die natürliche Funktion eines Austausches verlor, und erst jetzt stand ich bewusst dem Bruch gegenüber, der sich mit meiner Auswanderung vollzogen hatte. Ich lebte im Sprachkreis eines anderen Landes, in dem man mich notgedrungen aufgenommen hatte, in dem ich mich verständlich machen konnte, die Feinheiten der Sprache aber noch lange nicht beherrschte, und in dem ich als Eingewanderter aus einem fremden Lebensgebiet gewertet wurde. Das Land jedoch, aus dem ich ausgestoßen worden war, war zu dieser Zeit feindlicher als jedes zufällige Exil, und beim Schreiben entstand nicht die notwendige Annahme, dass jemand mir zuhören könne, die Vorstellung, dass ich mich an jemandem wende, eher war es, als müsse ich mich verbergen, als dürfe niemand meine Worte vernehmen<sup>183</sup>.

Peter Weiss explique qu'il prit la décision, après avoir réalisé qu'il ne possédait plus de langue cohérente, de parler la langue du présent, c'est-à-dire la langue de l'autre pays ; certes celle-ci s'avéra n'être dans sa bouche que balbutiement, mais elle correspondait mieux à son état d'exilé<sup>184</sup>. Le nouvel environnement linguistique est en effet une des premières

---

<sup>183</sup> « Et pour retrouver les mots que j'avais appris dans mon enfance et que je pouvais encore utiliser, me semblait-il, pour écrire, il fallait d'abord que je veuille de toutes mes forces m'éloigner de la langue qui m'entourait et que je pratiquais quotidiennement. Mes pensées étaient dominées par cette langue, partout j'avais ses textes devant les yeux et c'est dans cette langue aussi que je prenais des notes. Je tentais de retourner vers cette vieille langue, parce que j'en connaissais toutes les finesses et parce qu'elle était rattachée à mes impulsions premières. Et pourtant quelque chose d'étranger et de négatif fit ressortir le fait que les mots couchés sur le papier étaient là sans résonance, sans rapport avec les pensées que je voulais exprimer. J'étais obligé de constater que les choses que je voulais dire ne se laissaient pas dire lorsque la langue perdait la fonction naturelle de l'échange et je devins alors conscient de la cassure causée par l'émigration. Je vivais entouré de la langue d'un autre pays, dans lequel on m'avait accepté contraint et forcé, dans lequel je pouvais me faire comprendre mais où j'étais encore loin d'en maîtriser les nuances et où j'étais considéré comme un émigré venant d'un territoire étranger. Pourtant ce pays hors duquel j'avais été expulsé m'était à cette époque encore plus hostile que n'importe quel exil et lorsque j'écrivais, que ce soit la supposition que quelqu'un puisse m'écouter ou l'idée que je m'adresse à quelqu'un, rien de tout cela ne m'était évident, non j'étais habitué plutôt par la conviction que je devais me cacher comme si aucun ne devait entendre mes mots. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983, p. 61 (traduction personnelle).

<sup>184</sup> « Ich wollte mit dem Schreiben beginnen, an einem Punkt, da mir klar wurde, dass ich keine einheitliche Sprache mehr besaß, und da es nahelag, dass ich mich auch eines Südseeidioms bedienen könnte, wenn ich zufällig in dem Archipel Tahitis gelandet wäre. An eine Rückkehr in das Land meiner Herkunft glaubte ich nicht, und ich konnte mir nicht vorstellen, dass ich dort je wieder Einzelne oder Gruppen finden würde, mit denen eine Verständigung möglich wäre, was ich dort fand, waren meine Verfolger, und die hatten mir ihre Antwort längst gegeben. Wenn ich mich mit ihnen auseinandersetzen wollte, so musste es in einem Selbstgespräch geschehen, und eine Weile setzte ich diesen Monolog im Vakuum fort. Ich beschrieb die Szene eines sonntäglichen Frühstücks. Mein Vater aß sein Spiegelei und wir Kinder sahen ihm zu. Zum Ei verzehrte er ein knuspriges Brötchen, das er stückweise mit der Gabel in die gebräunte Buttersauce und das ausgelaufene Eigelb tunkte. Wenn eins der Kinder an diesem Morgen seiner besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt und für gutes Benehmen während der Woche belohnt werden sollte, so streckte er ihm einen solchen Gabelbissen hin. Wenn mir diese Beschreibung, nach einigen Variationen, nicht geglückt war, unternahm ich den Versuch, sie in die Sprache der Gegenwart zu übertragen. Gleich entstanden Schwierigkeiten bei der Wortwahl, auch war ich nicht sicher beim Buchstabieren und im grammatikalischen Aufbau des Satzes. Ausdrücke fehlten mir und ich musste im Lexikon nachschlagen. Doch es schien mir, dass dieses Stottern und Radebrechen meiner Situation besser entspräche als das gewohnheitsmäßige Hinschreiben einer allzu bekannten Sprache. Die Regionen, in denen die Dinge, die ich schildern wollte, sich abspielten, waren mir entfremdet und lagen weitab. So konnte

conséquences de la déterritorialisation imposée par l'exil qui oblige l'exilé à se soumettre à l'impératif goethéen « Stirb und werde ». Notons qu'aucune traduction des séquences en langue étrangère ne figure, signalant ainsi, vraisemblablement, l'impossibilité de transposer toute la signifiante d'une langue dans une autre langue.

Nous proposons d'analyser les différentes incrustations de langue étrangère dans les quatre histoires.

Le *Dr Henry Selwyn* présente les deux catégories suivantes :

1. noms communs (issus de la vie quotidienne) : *Drawing room, Retirement community, parlour, sidewalks, candlewick, teas-maid.*
2. syntagmes

Les phrases ou les termes en anglais insérés dans le texte du *Dr Henry Selwyn*<sup>185</sup> ne sont pas marqués typographiquement (sauf pour le terme *Drawing room*). Le discours direct en anglais est donné sans guillemets, et seulement indiqué par *sagte er, sagte Dr. Selwyn* (p. 13, 34). Il peut être aussi juxtaposé à une autre phrase formulée en allemand (p. 34 b).

Le récit *Paul Bereyter* ne comporte aucun mot anglais. En revanche, il y a insertion de termes en français (2 occurrences) : *un beau jour* (p. 57), *un châtaigner en fleurs* (p. 57). Paul Bereyter se sent avant tout allemand malgré ses origines juives, recopie des pages d'auteurs allemands, fait lire à ses élèves des textes extraits du *Rheinischer Hausfreund* (p. 56). Et s'il est un émigré, a le sentiment d'appartenir au monde des émigrés dans la mesure où l'image qu'il a de l'Allemagne, qu'il aime pourtant, le répugne, il n'en retourne pas moins dans son village natal de S. L'exil de Paul Bereyter a ceci de particulier qu'il n'y a pas eu de rupture physique avec son pays, qu'il n'y a pas eu de scission et que la langue n'a pas eu à souffrir

---

auch eine fremde Sprache zu ihnen passen. Jedes Wort musste erst auf einer abenteuerlichen Suche entdeckt werden, und die entstehenden Szenerien nahmen oft überraschende und neuartige Farben an. Nach einer Zeit des Hin- und Herschwankens glaubte ich, dass diese Expedition, auf der ich langsam, Schritt für Schritt, vorwärts kam, sinnvoller war als das Festhalten an einer alten Ausdrucksform, die mir bisher natürlich erschienen war, und dies hatte zur Folge, dass ich auch die alten Bücher verstieß, dass ich mich fernhielt von den Erinnerungen an ihren Klang, und nur noch die Werke der neuen Sprache las. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983. p. 62-63.

<sup>185</sup> I was counting the blades of grass, [...]. It's a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid. (p. 10-11) Tennis, [...] used to be my great passion. But now the court has fallen into disrepair, like so much else around here. (p. 13)

Beauty of bath (p. 14)

*Drawing room* (p. 22)

*Drawing room* (p. 26)

Next to tennis, [...] motoring was my greatest passion in those days. (p. 34 a)

[...], except perhaps, at one point, my soul. People have told me repeatedly that I haven't the slightest sense of money. (p. 34 b)

This is why I am now almost a pauper. (p. 34 c)

d'éloignement et de déracinement. En fait, l'exil de Paul Bereyter se réalise dans le suicide à l'image de ces auteurs dont il lit et recopie inlassablement des passages :

Er habe gelesen und gelesen – Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, stößt man auf Benjamin, Koestler und Zweig, in erster Linie also Schriftsteller, die sich das Leben genommen hatten oder nahe daran waren, es zu tun. Seine Exzerptheftchen geben einen Begriff davon, wie ungeheuer ihn insbesondere das Leben dieser Autoren interessiert hat. Hunderte von Seiten hat er exzerpiert, größtenteils in Gabelsberger Kurzschrift, weil es ihm sonst nicht geschwind genug gegangen wäre, und immer Selbstmordgeschichten<sup>186</sup>.

La particularité de l'exil dans le récit *Ambros Adelwarth* réside dans le fait que le héros éponyme n'est pas d'origine juive, qu'il émigre aux États-Unis pour des raisons économiques et qu'il représente, à travers sa relation avec le jeune Cosmo Solomon, la fraternité judéo-germanique. À la différence de Paul Bereyter, qui ressent l'exil davantage dans son âme, Ambros fait l'expérience d'un exil à la fois physique et psychologique, matériel et spirituel – il quitte la géographie et l'histoire de son pays – qui le sépare définitivement de son pays natal et l'oblige à vivre à l'étranger dans un pays anglophone – de même que le Dr Henry Selwyn. Les fragments écrits en anglais<sup>187</sup> et incrustés dans le texte allemand rendent présents le clivage vécu par Ambros Adelwarth et ces émigrés vivant aux

---

<sup>186</sup> « Il lisait et lisait – Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler et Zweig, autrement dit, en premier lieu, des écrivains qui s'étaient donné la mort ou avaient été près de le faire. Ses cahiers de citations donnent une idée de l'intérêt immense qu'il portait à la vie de ces auteurs. Il avait pris des notes sur des centaines et des centaines de pages, pour l'essentiel en sténographie selon le système Gabelsberger, car sinon cela n'eût pas été assez rapide pour lui, et sans cesse on tombe sur des histoires de suicide. » (*Les émigrants*, p. 82) DA, p. 86

<sup>187</sup> *Retirement community* (p. 105)

*Parlour* (p. 121)

*Sidewalks* (p. 122)

The whole of the Lower East side was one huge dormitory. (p. 122)

*Catering equipment* (p. 123)

I have got to get out of the house! [...] What a day to go for a drive (p.124)

[...], in places like ... (p. 126)

This is Tom's River, [...], there's no one here in the winter. (p. 126)

*Sidewalks* (p. 127)

I often come out here, [...] it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where. (p. 129)

*Steamer drunk* (p. 136)

*Weekend parties* (145)

Have gone to Ithaca. Yours ever- Ambrose. (p. 150)

It's the butterfly man, you know. He comes round here quite often. (p. 151)

I still see him standing there in the driveway, [...], in that heavy overcoat looking very frail and unsteady. (p. 152)

*Guesthouse* (p. 156)

*Private mental home* (p. 158)

[...] Fahnstock died in the fifties. Of a stroke, if I am not mistaken. (p. 158)

I have heard it say he's become a beekeeper. (p. 159)

*(frogmarched...)* (p. 163)

like someone who works in a gambling saloon. (p. 169)

It must have slipped my mind whilst I was waiting for the butterfly man. (p. 170)

It is the evening of the day. [...] It is the evening of the day, I sit and watch the children play. (p. 178)

*A whiter shade of pale.* (p. 179)

It actually seems as though people have learnt to sleep on the hoof. It's their glazed look that gives them away.

Touch them, and they keel over. (p. 182)

(where the Gods pass on their way, ...) (p. 190)

a ruined and broken mass of rocks, the Queen of the desert ... (p. 202)

États-Unis loin de l'Europe, obligés de parler anglais tout en gardant en eux leur langue maternelle, la langue allemande, qui les a marqués de la même manière que le pays natal avec ses marques caractéristiques. Ces fragments, « non traduits », parsemés dans l'écriture de *Die Ausgewanderten* révèlent peut-être par ailleurs la volonté de l'auteur ou du narrateur de montrer la langue dans sa particularité irremplaçable et unique puisqu'elle possède ses particularités linguistiques, sa genèse, sa logique, sa vision du monde, sa phonétique, ses règles grammaticales, qui font que la traduction ne peut être qu'une tentative de compréhension, de communication qui ne pourra cependant jamais réfléchir la langue dans son originalité.

Le récit *Max Aurach* se distingue des autres, nous l'avons vu, par le fait qu'il comporte les feuillets de Luisa Lanzberg. Tandis que le personnage de Max Aurach affiche un exil définitif en déclarant : *Manchester a définitivement pris possession de moi. Je n'ai plus ni la possibilité, ni la volonté, ni la permission de m'en aller*<sup>188</sup>, sa mère Luisa Lanzberg chante et célèbre le bonheur de son enfance passée dans son village natal de Steinach. L'histoire *Max Aurach* est infiltrée de formules anglaises<sup>189</sup> qui revêtent une signification similaire à celles du *Dr Henry Selwyn* ou d'*Ambros Adelwarth* ; les écrits de Luisa Lanzberg, eux, sont composés dans une langue homogène, immaculée, restée intacte dans son héritage historique et culturel. Luisa Lanzberg n'a pas vécu la déchirure de l'exil et le sanctuaire de ses origines que représentent le pays natal et la langue maternelle n'a pas été endommagé.

---

<sup>188</sup> DA, p. 251

« *Manchester hat endgültig Besitz ergriffen von mir. Ich kann und will und darf nicht mehr fort.* » (*Les émigrants*, p. 221).

<sup>189</sup> Just keep ringing, (p. 223)

*Candlewick* (p. 224)

And where have you sprung from? (p. 224)

*An alien* (p. 224)

*Gracie Irlam, Urmstorn nr. Manchester, 17 May 1944.* (p. 225)

Third floor, [...]: The lift's over there. (p. 225)

*Teas-maid* (p. 227)

You must call me Gracie, [...]. Very useful, these are, [...].(p. 228)

*An electric miracle* (p. 228)

Sometimes, ... there's a certain commotion. But that need not concern you. It's travelling gentlemen that come and go. (p. 228)

The gentlemen's travelling companions (p. 229)

*Irregulars* (p. 229)

*Guineas* (p. 230)

TO THE STUDIOS (p. 236)

*Transport café* (p. 240)

*Palace* (p. 258)

- like someone who's popped out of the bloody ground – (p. 259)

*Palace* (p. 259)

*Man with a Butterfly Net* (p. 260)

*Development zones* (p. 267)

Aren't we all getting on! (p. 269)

I am here, as they used to say, to serve under the chimney. (p. 287)

*Wine lodge, music hall* (p. 351)

The old home town looks the same as I step down from the train (p. 351)

Certes l'intégration de mots étrangers concrétise dans le texte la situation de l'exil, mais elle rattache aussi l'ouvrage de W.G. Sebald à la littérature contemporaine. Dans la conception classique, la langue se devait de ne pas sortir de ses frontières, de rester dans sa pureté originelle. En effet, ainsi que l'écrit Danielle Perrot-Corpet, si la conception classique considère l'intégration de mots étrangers – le pérégrinisme – comme l'empreinte de l'altérité culturelle, la littérature actuelle reflète l'existence et la présence de l'imaginaire des langues : [...] *le recours au pérégrinisme dans le roman du XX<sup>e</sup> (et du XXI<sup>e</sup>) siècle est tributaire, à des degrés divers, d'un mouvement de relativisation et de démultiplication des critères d'appartenance identitaire, dans un monde où le grand récit de la Raison occidentale a laissé la place à une « archipélisation » des discours, [...]*<sup>190</sup>. Selon le philosophe Jacques Derrida<sup>191</sup>, l'écriture postmoderne, qui reflète l'atomisation de la société, l'éclatement des valeurs, traduit cette tendance à reconnaître l'altérité. Le « pérégrinisme » relève de cet « acte poétique » qui consiste à accueillir l'Autre dans son texte<sup>192</sup>.

Nous ne terminerons pas cette analyse sans évoquer le principe du bricolage de Claude Lévi-Strauss dont relève certainement l'incrustation de mots étrangers dans le texte et qui, nous venons de le voir, fait partie de l'univers sébaldien<sup>193</sup>. En effet, l'art dont témoigne l'auteur en recueillant, assemblant, réunissant des fragments divers et trouvés au hasard – ici des mots anglais ou français – dans le dessein de créer un tout original ressortit à cette catégorie lévi-straussienne. Au cours d'un entretien, W.G. Sebald parle de la nouveauté qui naît de matériaux hétérogènes rassemblés au hasard<sup>194</sup>.

---

<sup>190</sup> Cf. Perrot Corpet, p. 32.

<sup>191</sup> Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, éditions Galilée, 1996.

<sup>192</sup> Marcel Proust avait déjà inséré dans son texte de la *Recherche* 225 termes ou expressions en anglais – sans compter celles en latin, italien, allemand.

<sup>193</sup> Sebald aimait convoquer dans son discours Lévi-Strauss. Dans sa thèse consacrée à Alfred Döblin figurent des références à *La pensée sauvage* p. 90 et 92.

<sup>194</sup> « [...] I never liked doing things systematically. Not even my Ph. D. research was done systematically. It was always done in a random, haphazard fashion. And the more I got on, the more I felt that, really, one can find only in that way [...]. And so you then have a small amount of material, and you accumulate things, and it grows; one thing takes you to another, and you make something out of these haphazardly assembled materials. And, as they have been assembled in this random fashion, you have to strain your imagination in order to create a connection between the two things. If you look for things that are like the things that you have looked before, then, obviously, they'll connect up. But they'll only connect up in an obvious sort of way, which actually isn't, in terms of writing something new, very productive. So you have to take heterogeneous materials in order to get your mind to do something that it hasn't done before. » « A conversation with W.G. Sebald by Joseph Cuomo ». In : *The emergence of memory*, p. 94 - 95.

## II. 4. Différence linguistique sébaldienne

Comme celles de tous les textes de prose de Sebald, les caractéristiques linguistiques peuvent être classées en 7 catégories<sup>195</sup>.

### Néologismes sébaldiens<sup>196</sup>

La créativité linguistique de W.G. Sebald apparaît dans les néologismes que le lecteur peut observer dans tous ses textes. Alors que la majorité des mots créés en allemand sont d'ordinaire des substantifs ou des verbes, la plupart des néologismes sébaldiens sont des adverbes : *stetsfort* (DA, p. 111, à la place de *immerzu*), *seitlang* (DA, p. 152, au lieu de *seitdem*). Toutefois l'on rencontre également des substantifs, des adjectifs, des verbes : *die Unzugehörigkeit* (DA, p. 272), *neidselig* (DA, p. 299), *zusammenrichten* (DA, p. 186, au lieu de *herrichten*). Selon toute vraisemblance, c'est le linguiste qui s'amuse, en fabriquant des lexèmes inhabituels, à surprendre le lecteur puisqu'il rompt avec les habitudes de la langue.

### Irrégularités orthographiques

Proches des néologismes sébaldiens, les irrégularités orthographiques ne procèdent pas de l'arbitraire ou de la négligence mais semblent bien être le résultat de considérations logiques. Si l'on se conforme à l'orthographe allemande les syntagmes verbaux substantivés doivent être en règle générale reliés entre eux par des traits d'union (*das In-der-Sonne-Liegen*). Sebald, lui, considère ces syntagmes comme unité (surtout quand il s'agit de verbes pronominaux ou réflexifs) : *das Sichbeugen* (p. 77), *das Sichversenken* (p. 85). Le procès signifié ainsi par le verbe s'en trouve renforcé et intensifié.

### Archaïsmes

Andrea Köhler parle de « diction en redingote » (*Diktion im Gehrock*)<sup>197</sup>. Les archaïsmes que l'on trouve dans *Die Ausgewanderten* se situent aussi bien au niveau lexical qu'orthographique : *Türe* (p. 54, la forme ancienne du datif avec e qui s'applique ici sur un nom féminin), *Hin- und Widergehen* (p. 139, forme employée par Goethe), *Thees* (p. 134),

---

<sup>195</sup> Nous avons repris les catégories de Matthias Zucchi, « Zur Kunstsprache W.G. Sebalds » In : *Verschiebepbahnhöfe der Erinnerung : zum Werk W.G. Sebalds*, Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer (dir.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007. p. 163-181.

<sup>196</sup> Dans l'introduction, il a été dit qu'il n'y a pas de néologismes chez Sebald. À ce sujet il faut différencier les néologismes, qui, dans l'acception classique, signifient l'apparition de mots nouveaux, propres à une époque, et les néologismes, dont nous parlons ici, qui sont les créations de l'auteur.

<sup>197</sup> Andrea Köhler, « Gespräch mit Toten. W.G. Sebalds Wanderungen durch Jahrhunderte. Laudatio auf W.G. Sebald anlässlich der Verleihung des Joseph-Breitbach-Preises am 22. September 2000 ». In : *Neue Zürcher Zeitung* (23. 09. 2000).



*Automobil* (p. 153, 179), l'adjectif *bresthaft* (p. 210, mot disparu du vocabulaire allemand, employé très volontiers par Thomas Mann), l'adverbe archaïsant *demohngeachtet* (p. 112), les noms propres *Irländer* (p. 286), *Welschland* (p. 112), les noms communs *Viktualien* (p. 48), *Sacktuch* (p. 53, mot employé plutôt dans le sud de l'Allemagne et en Autriche). Il semble bien que l'écrivain ait voulu conserver l'allemand d'avant la Shoah, l'allemand de Goethe ou de Heinrich Heine.

### Particularités grammatico-syntaxiques

L'une des libertés syntaxiques que se permet W.G. Sebald concerne la place du participe passé ou de l'infinitif ; Sebald appelle lui-même cette singularité syntaxique qui caractérise son style *das vorgezogene Prädikat*<sup>198</sup>. Nombreux sont les exemples dans *Die Ausgewanderten* : *Ich sah ihn liegen auf dem geschindelten Altar* (p. 44), *Aber beide sind gescheitert an den damals herrschenden Verhältnissen* (p. 167). Il semblerait que Sebald, proche de l'espace alémanique, ait subi l'influence du français. Mais la liberté syntaxique, caractéristique de la poésie, relève du caractère lyrique de la langue de *Die Ausgewanderten*. D'autre part, cette liberté reproduit de temps à autre le langage oral courant comme dans cet exemple qui veut imiter la syntaxe yiddish : *Und falls ja, kannst du hingehen auf die neue Jeschiwa, wo sie brauchen Blechschmiede wie dich.* (p. 123).

L'autre irrégularité syntaxique concerne la place du pronom en fonction d'objet : *dass ich den Pestalozzi ihm vorlesen würde* (p. 89), *mein Vater wollte [...] eine Existenz sich gründen* (p. 167), *wie ihre Blätter silbergrau sich wendeten im Wind* (p. 167) au lieu de la forme syntaxique correcte : *dass ich ihm den Pestalozzi vorlesen würde, mein Vater wollte sich eine Existenz gründen*. Un autre exemple de cette liberté syntaxique est la place ici du participe passé et du verbe *hatte* après la conjonction de coordination *und* : *und als wir in S. ausstiegen, schien es mir als seien wir angekommen am Ende der Welt, und hatte ich ein derart unheimliches Vorgefühl* (p. 89).

Sebald donne parfois à certains mots une nouvelle fonction grammaticale. Par exemple à la place de l'adverbe « *allein* » il emploie l'adjectif épithète « *alleinig* » en fonction d'adverbe (p. 159) ; de même il utilise fréquemment la préposition *vor* à la place de la conjonction *bevor* : *bereits vor er sich anschickte* (p. 157). Ceci semble bien, ainsi que le fait remarquer Matthias Zucchi, être une référence au dialecte de la minorité de langue allemande de Bohême, proche de l'allemand de Prague et que Brecht emploie de nombreuses fois dans sa pièce *Mutter Courage und ihre Kinder*. Mais cette irrégularité peut être une allusion à la

---

<sup>198</sup> LL, p. 95.

langue de son pays d'accueil (anglais) qui utilise dans la langue de tous les jours « fore » à la place de « before ». Il y aurait donc deux intentions, d'une part emprunt dialectal, d'autre part allusion à l'anglais. Notons également l'emploi de l'adverbe directionnel *rückwärts* à la place de l'adverbe de lieu *hinten* : *Das Kind ganz rückwärts ist deine Mutter* (p. 110). Une autre particularité est l'emploi de *trotzdem* comme concession alors qu'il s'agit d'une conjonction à sens adversatif : *der Honigstock hatte den Transport nicht überstanden, und die Katzen waren zurückgelaufen und, trotzdem der Papa extra noch einmal nach Steinach fuhr, nirgends mehr auffindbar* (p. 312-313). Ceci doit être vraisemblablement compris comme allusion à Kafka qui l'utilisa très souvent.

### Particularités sémantiques

Ces particularités sont moins fréquentes que les particularités orthographiques et grammatico-syntaxiques. Toutefois, l'auteur utilise de temps à autre des lexèmes ou des syntagmes dans un sens qui s'écarte nettement de l'usage habituel. Dans *Die Ausgewanderten* ce genre de décalage se retrouve assez souvent.

Ainsi dans *Ambros Adelwarth* l'expression idiomatique *tiefer Schlaf* devient *schweren Schlaf* (p. 158) ; selon Matthias Zucchi l'emploi inhabituel de l'adjectif veut ici sans doute souligner le sentiment d'une existence pesante qui se prolonge jusque dans le sommeil. L'emploi de *aufwendig* (p. 78) est également ambigu ; l'on peut en effet comprendre ce terme dans le sens de *verschwendend* (dépensier, dispendieux) mais aussi dans celui de *zeitintensiv* (qui exige beaucoup de temps).

C'est souvent un préfixe inhabituel, inattendu qui est responsable du déplacement sémantique : au lieu de *Ansammlung* c'est *Versammlung von Birken und Espen* (p. 154) ; selon toute vraisemblance le mot *Versammlung* (assemblée), que Patrick Charbonneau a traduit par « colonies », confère aux arbres une allure humaine. Dans l'histoire *Paul Bereyter*, au lieu de *hindern* ou *behindern* l'auteur utilise le verbe *verhindern* : *das dritte Reich habe Bereyter an der Ausübung seines Lehrerberufs verhindert* (p. 42) ; le préfixe *ver* soulignant la perversion de ceux qui tracassaient le maître d'école. Le narrateur emploie, au sujet des habitudes de Bereyter, le verbe *befestigen*, qui a un sens concret, au lieu d'utiliser son pendant abstrait *festigen* : *Ruf des Exzentrischen [...] befestigt* (p. 43). Dans *Dr Selwyn* l'emploi du suffixe dans *wochenweise* entraîne une imprécision sémantique : *Mrs Selwyn befand sich oft wochenweise auf Reisen* (p. 18).

Ces imprécisions sémantiques renferment certainement une allusion à la perte de la langue maternelle des personnages de *Die Ausgewanderten*, obligés de s'exiler, et peut-être aussi du narrateur, figure qui se confond souvent avec l'auteur.

### **Formes du sud de l'Allemagne et de l'Autriche**

Il est évident que W.G. Sebald, né dans la région de l'Allgäu, près de la frontière autrichienne, aime utiliser sa langue maternelle qui contient de nombreuses formes dialectales et austriacismes. La langue de l'Allemagne du sud se manifeste surtout sur le plan lexical : jamais les formes *Abendbrot* ou *Abendessen* ne se rencontrent dans les textes de Sebald et donc dans *Die Ausgewanderten* mais toujours le mot *Nachtessen* (p. 100). Le nom *Eichkatzen* (p. 12), l'adverbe *daheim* témoignent également de cette tendance de l'auteur à employer des mots de son pays (p. 155). L'on rencontre également de vrais austriacismes : *Ferialgeschichte* (p. 92), *Billet* (p. 112), *zerkiefeln* (p. 329) au lieu de *zerkauen*.

Sur le plan grammatico-syntaxique les caractéristiques du sud de l'espace germanophone se retrouvent dans l'emploi du verbe *vergessen* utilisé à la manière autrichienne avec la préposition *auf* : *nachdem ich lange ganz auf es vergessen gehabt hatte* (p. 138). Et au lieu de la forme standard *aus dem Fenster sehen* l'on trouve la variante *beim Fenster heraus schauen* (p. 154).

Le fait que les publications scientifiques de Sebald soient, elles, rédigées dans un allemand standard (bien que la langue demeure très soignée et plutôt désuète) prouve que c'est bien consciemment que des marques de la langue du sud de l'Allemagne imprègnent *Die Ausgewanderten* et plus largement les textes littéraires sébaldiens. La langue, nous venons de le voir, est un matériau que l'auteur soumet à l'impératif de la signifiante et le linguiste qu'est Sebald s'amuse, à partir de débris hétérogènes, de formes linguistiques oubliées et en marge de la langue officielle, à recomposer un matériau original au service d'une idéologie qui veut exprimer la mélancolie de l'individu face à l'Histoire.

### III. Le discours de l'image

Les photographies présentes dans l'ouvrage attestent de notre époque de la reproductibilité technique de l'image. La photographie, pour autant qu'elle signifie que l'image que nous avons sous les yeux a été produite par un appareil, reflète l'imbrication de l'art et de la science au XX<sup>e</sup> siècle. En fait, l'art, puisqu'il est une *tekhnè*, participe de l'histoire et de ses avancées techniques. L'avènement de la photographie ôte à l'image son caractère sacré, écrit Walter Benjamin, dans la mesure où le caractère d'unicité que possédaient la fresque et la peinture est remplacé par la possibilité illimitée de la reproduction.

L'une des originalités de *Die Ausgewanderten* est le contrepoint d'images qui accompagne l'écriture mais aussi la complète et parfois, nous le verrons, la remplace. Il s'agit de reprographies qui témoignent de la réalité du passé. W.G. Sebald n'est pas un pionnier de ce procédé. Rolf Dieter Brinkmann<sup>199</sup>, par exemple, dans *Rome, regards*, met la réalité de l'Italie en images : lorsqu'on feuillette cet ouvrage, on découvre, insérées dans le texte, des reprographies de cartes, de plans, de fac-similés, des photographies de monuments, de gens, de célébrités, de lieux hétéroclites, d'objets, d'animaux, et même des photographies pornographiques. Ces images sont accompagnées de lettres adressées à ses amis qui livrent un compte-rendu attentif de son séjour romain : Rolf Dieter Brinkmann note ses réflexions, ses impressions. Dans la préface de la traduction française, Thibaut de Ruyter écrit que *Rome, regards*, « peut être considéré comme l'invention du blog et de la forme littéraire « multimédia » qui naît actuellement à l'aide d'internet »<sup>200</sup>. Si le genre de l'ouvrage *Rome, regards* diffère de celui de *Die Ausgewanderten*<sup>201</sup> puisque le premier procède plutôt du carnet de voyage tandis que le second s'intéresse à l'Histoire, la présence de ces reprographies en noir et blanc signifie que l'image via les nouvelles techniques a envahi le discours d'aujourd'hui et modifié notre mémoire<sup>202</sup>.

---

<sup>199</sup> Alexander Kluge fournit lui aussi un autre exemple.

<sup>200</sup> Rolf Dieter Brinkman, *Rom, Blicke*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979, traduit de l'allemand par Martine Rémon, préface de Thibaut de Ruyter, p. 9.

<sup>201</sup> Mandana Covindassamy fait observer que l'entreprise sébaldienne, qui offre des ouvrages composés de photographies et de textes, s'apparente fortement à celle de Borges : « De manière plus surprenante, le rapport si singulier que Sebald crée entre image et texte existe déjà dans l'œuvre de Borges. » Mandana Covindassamy, p. 291.

<sup>202</sup> Pierre Bourdieu, dans *L'Amour de l'art*, note un rôle primordial de l'image dans notre civilisation : « Et les témoins les plus lyriques tirent argument de la place que notre civilisation fait à l'image pour se convaincre que la force d'attraction de l'œuvre picturale se trouve aujourd'hui redoublée : « L'art, écrit René Huyghe, n'a jamais été aussi important, aussi obsédant qu'en notre temps, jamais si répandu, si goûté, mais jamais si analysé, si expliqué. Il profite (et surtout la peinture) du rôle primordial que les images conquièrent dans notre civilisation. » » Pierre Bourdieu, *L'Amour de l'art*, Paris, Les éditions de minuit, 1969. p. 16.

Dans cette partie de notre travail consacrée aux images qui émaillent l'ouvrage nous proposons tout d'abord d'étudier les significations de celles-ci dans *Die Ausgewanderten*. Puis nous nous attacherons à étudier leur ancrage dans le discours, la façon dont elles participent du signifié ou le complète.

### III. 1. Ce qu'est et ce que représente la photographie

#### *La photographie comme expression poétique de l'auteur*

La photographie fait partie de l'expression poétique de W.G. Sebald puisque celui-ci, dès le début de son œuvre, a introduit des photographies dans ses textes: *Nach der Natur* (1988), *Schwindel. Gefühle.* (1990), *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995), *Austerlitz* (2001). Tandis que dans *Nach der Natur* les photos sont du photographe Thomas Becker, à partir de *Schwindel. Gefühle.*, l'auteur en assume seul la responsabilité : soit il en est l'auteur, soit ce sont des photographies qu'il a lui-même retouchées.

La plupart des photos sont en noir et blanc ; l'auteur les préférait sur le plan esthétique. La nature de ces images varie : reproductions de peintures, de dessins représentant des natures mortes, photos d'amateur prises au gré des événements et des hasards, photos de documents écrits – coupures de journaux, extraits de journaux intimes.

Toutefois W.G. Sebald n'a pas manqué de dire que la photographie représente les reliques de la vie s'écoulant dans la mort. Il rejoint par là Susan Sontag qui voit en chaque photo un « *memento mori* » car elle surprend l'instant dans sa fuite incessante : *To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt*<sup>203</sup>. W.G. Sebald insiste, à l'instar de Susan Sontag<sup>204</sup>, sur ce qui distingue l'écriture mémorielle de la photographie ; dans son essai sur Adalbert Stifter et Peter Handke, il note que la différence décisive entre la méthode littéraire ou picturale et la technique photographique tient à ce que la description transmet le souvenir tandis que la photographie renvoie l'oubli :

---

<sup>203</sup> « Photographier signifie prendre part à la mortalité d'une autre personne (ou d'une chose), à sa vulnérabilité et à sa mortalité. C'est précisément en découpant le moment et en le figeant que toutes les photographies témoignent de la dissolution incessante du temps. » Susan Sontag, *On Photography*, New York, Picador, 1977, p. 15 (traduction personnelle).

<sup>204</sup> *Ibid.* p. 165.

Die entscheidende Differenz zwischen der schriftstellerischen Methode und der ebenso erfahrungsgierigen wie erfahrungsscheuen Technik des Photographierens besteht allerdings darin, dass das Beschreiben das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördert. Photographieren sind die Mementos einer im Zerstörungsprozess und im Verschwinden begriffenen Welt, gemalte und geschriebene Bilder hingegen haben ein Leben in die Zukunft hinein und verstehen sich als Dokumente eines Bewusstseins, dem etwas an der Fortführung des Lebens gelegen ist<sup>205</sup>.

### *L'essence de la photographie : la « Référence »*

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes définit ainsi la photographie : tandis que la peinture ne rapporte pas nécessairement la vérité car elle peut imiter le réel, tandis que le discours peut être fictif, ce qui distingue la photographie c'est que la chose là sur la photographie a été nécessairement là dans le passé. Il y a donc association de réalité et de passé. C'est la *Référence*, dit Roland Barthes, qui est l'essence même de la photographie, son « noème », c'est-à-dire son ordre fondateur :

J'appelle « référent photographique », non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie<sup>206</sup>.

*Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là*<sup>207</sup>, écrit Roland Barthes. La photographie se distingue de toute autre image par le réel qu'elle restitue : fragmentation réelle du réel qu'elle conserve du moment que son support matériel – le négatif – le lui permet; et c'est là aussi que se joue la magie de la photographie : qu'une parcelle d'existence ait été captée dans son cours, conservée et puisse distiller à nouveau des moments, des preuves de notre histoire. La magie réside dans la différence entre la dimension métaphysique de la vie qu'elle renferme et celle résolument physique et chimique de la matière de la photographie elle-même.

---

<sup>205</sup> « La différence décisive qui réside entre la méthode littéraire et la technique photographique, laquelle est aussi avide d'expérience qu'elle la redoute, réside dans le fait que la description véhicule le souvenir tandis que la photographie véhicule l'oubli. Les photos que l'on fait sont des mementos d'un monde en destruction et en disparition, les images peintes et décrites en revanche ont une vie ouverte sur le futur et s'entendent comme les documents d'une conscience pour laquelle il est important que la vie continue. » W.G. Sebald, *BU*, p. 178 (traduction personnelle).

<sup>206</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard Seuil, 1980, p. 120.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 120

### *La photographie : le sentiment de retrouver les morts*

La photographie ouvre une fenêtre sur un monde où les vivants et les morts se retrouvent, où la frontière entre la vie et la mort est comme abolie. Dans *Paul Bereyter*, le narrateur, lorsque Mme Landau lui montre l'album de photos de son ancien instituteur, éprouve le sentiment de retrouver les morts : *Einmal ums andere, vorwärts und rückwärts durchblättert ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen*<sup>208</sup>. Comme si le procédé chimique de la photographie ouvrait une porte entre la physique et la métaphysique qui permettait par les radiations émises de jouir de leur présence.

### *La photographie s'associe à « l'écriture de la mélancolie »*

Le noir des photographies s'associe à « l'écriture de la mélancolie » : si l'on peut comparer la facture de ces clichés à « la manière noire », c'est qu'il s'en dégage inexorablement l'idée de fin, de néant, de mort dans le temps qui est le mode d'être de l'être mortel. La photographie, en fixant a priori l'instant passé, l'instant de l'être déjà mort et en ouvrant ainsi une porte entre le domaine des vivants et celui des morts, cristallise notre condition « d'être pour la mort ». Ainsi, la photographie, puisqu'elle intègre la fraction de temps vécu, réfléchit la finitude de l'être, l'angoisse de la mort d'une réalité passée. En outre, si la photographie possède des propriétés matérielles – physiques, chimiques, optiques –, elle relève surtout de « l'Occasion, [de] la Rencontre, [du] Réel » car elle fixe le mouvement de l'existence et sa fluidité ininterrompue. Roland Barthes écrit dans *La chambre claire* :

Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la Tché, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> « Cet après-midi-là, je tournai et retournai les pages de l'album, d'avant en arrière, d'arrière en avant, et je n'ai depuis cessé de le feuilletter car à regarder les photographies qu'il renferme, il me semblait effectivement et il me semble encore aujourd'hui que les morts reviennent ou bien que nous sommes sur le point de nous fondre en eux. » *DA*, p. 68-69 (*Les Emigrants*, p. 67).

<sup>209</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980. p. 15.

En d'autres termes, elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter dans l'existence ; elle est le particulier absolu puisque telle photo manifeste « le Réel, dans son expression infatigable », c'est-à-dire cet instant déjà dépassé.

### *La photographie : preuve du procès historique*

Dans *Die Ringe des Saturn*<sup>210</sup> la grande Histoire se réfléchit dans les histoires individuelles, toutefois ce jeu réflexif est encore plus marqué dans *Die Ausgewanderten*. Il y est question, on l'a vu, des destins – biographies – de quatre émigrés du XX<sup>e</sup> siècle. Selon l'auteur, la vérité historique ne se transmet pas au moyen de généralités mais au moyen du récit concret de destins individuels. C'est dans l'essai *Luftkrieg und Literatur* que W.G. Sebald explique que le document historique est la forme la plus adaptée à la transmission de l'Histoire et c'est ce que Walter Benjamin nomme les preuves du procès historique : les photos font alors fonction de véritables archives<sup>211</sup>. Ainsi l'art de la représentation historique de Sebald repose sur le document permettant et autorisant la reconstitution et constitue le fondement de la représentation de l'écriture historique<sup>212</sup>. Toutefois la seule photo dans *Die Ausgewanderten* qui montre un événement historique s'avère « pure Fiktion » pour la raison qu'elle est le résultat d'un montage et met en doute la référence :

Die Bücherverbrennung, so sagte er, habe in den Abendstunden des 10. Mai – das wiederholte er mehrmals –, in den Abendstunden des 10. Mai habe die Bücherverbrennung stattgefunden, und weil man aufgrund der zu diesem Zeitpunkt bereits herrschenden Dunkelheit keine brauchbaren Fotografien habe machen können, sei man, so behauptete der Onkel, kurzerhand hergegangen und habe in das Bild irgendeiner anderen Ansammlung vor der Residenz eine mächtige Rauchfahne und einen tiefschwarzen Nachthimmel hineinkopiert. Das in der Zeitung veröffentlichte photographische Dokument sei somit eine Fälschung<sup>213</sup>.

<sup>210</sup> Dans cet ouvrage Sebald traverse les strates historiques : il s'intéresse à la leçon d'anatomie peinte par Rembrandt, évoque le destin de Joseph Conrad, réfléchit à la « purification » dans les Balkans, parle de l'histoire de la sériciculture en Chine et en Europe.

<sup>211</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>212</sup> « Victor Gollancz, der im Herbst 1946 einhalb Monate lang in der englisch besetzten Zone, vor allem in Hamburg, in Düsseldorf und im Ruhrgebiet, unterwegs war und eine Reihe von Berichten für die englische Presse geschrieben hat, macht detaillierte Angaben über Ernährungsdefizienz, Mangelerscheinungen, Hungerödeme, Auszehrung, Hautinfektionen und das rapide Ansteigen der Zahl der Tuberkulosekranken. Auch er spricht von den tiefen Lethargie und bezeichnet sie als das damals hervorstechendste Merkmal der großstädtischen Bevölkerung. „People drift about with such lassitude“, schreibt er, „that you are always in danger of running them down when you happen to be in a car.“ Der „erstaunlichste unter Gollancz“ Berichten aus dem geschlagenen Land ist vielleicht die dem kaputten Schuhwerk der Deutschen gewidmete knappe Glosse ‘This Misery of Boots’, oder weniger die Glosse selber als die ihr später in der Buchausgabe der Reportagen beigegebenen Fotografien, die der von diesem Gegenstand offenbar faszinierte Verfasser im Herbst 1946 eigens hatte aufnehmen lassen. Bilder wie diese, in denen in sehr konkreter Form der Prozess der Degradation sichtbar wird, gehörten zweifellos zu einer Naturgeschichte der Zerstörung, wie sie Solly Zuckerman seinerzeit vorschweben mochte. » *LL*, p. 48-50.

<sup>213</sup> « L'autodafé, disait-il, avait eu lieu dans la soirée du 10 mai, répéta-t-il plusieurs fois, et comme, en raison de l'obscurité régnant en cette heure tardive, il était impossible d'avoir fait une photo utilisable, on ne s'était pas compliqué la vie, affirmait-il, on avait pris le cliché d'un quelconque rassemblement devant la Résidence, on avait rajouté un volumineux panache de fumée et un ciel nocturne d'un noir d'encre. Aussi le document photographique publié dans le journal était-il un faux. » *Les émigrants*, p. 239-240, *DA*, p. 274



### *La photographie : plus significative que des pages entières racontant l'Histoire*

Ce sont les 27 photographies<sup>214</sup> sur lesquelles figurent des personnes ou des groupes de personnes qui représentent la catégorie la plus importante : les quatre histoires sont des portraits écrits. Le personnage principal – à l'exception de Paul Bereyter qui apparaît 7 fois – ne figure que rarement sur les photos – Ambros Adelwarth en costume arabe (p. 137), entouré de sa famille (p. 147), Max Aurach alors enfant (p. 255), un de ses regards (p. 265). Certes la silhouette malade de Paul Bereyter (p. 72) met en lumière le destin de celui-ci, mais ces photos de personnages signalent avant tout des phénomènes historico-culturels – les élèves dans la salle de classe (p. 59, 70), la famille d'émigrés réunie autour d'une table (p. 104), des élèves en excursion (p. 109), des travailleurs sur le toit de la synagogue d'Augsbourg (p. 118), une famille de Juifs allemands en costume bavarois traditionnel (p. 325). Comme l'explique l'auteur lui-même lors d'un entretien au sujet de cette dernière photographie (où figure une famille juive), les photos sur lesquelles apparaissent des groupes ethniques et culturels – avant tout composés de Juifs allemands – sont plus significatives que des pages entières relatant l'Histoire : *In 'The Emigrants' there is a group photograph of a large Jewish family (DA 325), all wearing Bavarian costume. That one image tells you more about the history of German-Jewish aspiration than a whole monograph would do*<sup>215</sup>.

D'autre part quatre photos montrent des journaux intimes, qui révèlent la psyché des personnages et donc l'histoire individuelle dans l'Histoire ; aussi bien l'écriture, par son graphisme même, que le contenu dévoilent les visages mystérieux de l'âme. La force d'expression qui se dégage de ces documents traduit la face cachée, inaccessible et impénétrable des figures et permettent au lecteur d'accéder à la psychologie du personnage, sur laquelle l'auteur s'attarde peu. Tandis que le cahier noir de Paul Bereyter (p. 86-87) trahit la mélancolie de ses pensées ainsi que la tragédie de son destin, le journal de l'oncle Ambros Adelwarth (p. 194-195, 200-201) exhibe une écriture au trait serré, difficile à déchiffrer. Ces reproductions jouent le rôle de portraits littéraires, écrit Thomas Steinaecker ; de même que

---

<sup>214</sup> Nabokov DA p. 27, photos de classe DA p. 59 et DA p. 70, Paul à l'école normale de Lauingen DA p. 69, Theodor Bereyter conduisant une Dürkopp DA p. 78, 4 x Helen (avec Paul Bereyter) DA p. 71, photo de groupe avec Paul DA p. 73, 2 x Paul en soldat DA p. 82-83, famille d'émigrés dans le Bronx DA p. 104, photos d'enfants Theres, Kasimir und Tante Fini DA p. 108, excursion DA p. 109, Kasimir travaillant sur le toit de la synagogue d'Augsbourg DA p. 118, photo du narrateur DA p. 130, Cosmo DA p. 134, Adelwarth en costume arabe DA p. 137, photo de personnes assises sur un escalier DA p. 147, photo souvenir du derviche enfant DA p. 199, Aurach enfant DA p. 255, photo du père de Max Aurach DA p. 178, famille de Juifs allemands en costume traditionnel DA p. 325, 2 médaillons avec le portrait de Fritz et de Luisa DA p. 326, femme aux commandes d'un bateau DA p. 339.

<sup>215</sup> « Dans « Les émigrants » il y a une photographie de groupe où figure une grand famille juive ; tous portent le costume bavarois traditionnel et cette image en dit plus sur l'histoire de l'aspiration judéo-germanique que le ferait une monographie entière. » "The Last Word" – Interview avec Maya Jaggi. The Guardian, 21.12.2001, (traduction personnelle).

Sebald dans *Logis in einem Landhaus* perçoit la personnalité à travers l'écriture, de même la typographie et l'écriture représentent dans *Die Ausgewanderten* un « aperçu de la psyché de chaque caractère » :

Als « schriftliche » Porträts fungieren [...] auch die vier Abbildungen von Auszügen aus Tagebüchern: In „Logis in einem Landhaus“ leitet Sebald anhand von Reproduktionen von Handschriften Gottfried Kellers und Robert Walsers Züge ihres Charakters ab – Kellers Kampf mit seinen Gefühlen aufgrund einer nicht erwiderten Liebe (Logis 124 ff.), Walsers Abschottung von der Welt in seinen kaum zu entziffernden Kritzeleien (Logis 153 ff.). Ebenso gewähren nun in den „Ausgewanderten“ die vier Passagen aus Bereyters und Adelwarths Notizen (DA 86 f. und DA 194 f. sowie 200 f.) durch ihr Schriftbild – die Linien einhaltend und nur einmal über den Rand ausscherend beim bis kurz vor seinem Tod sich in sein Schicksal fügenden Lehrer Bereyter, kaum entzifferbar beim homosexuellen und stets diskreten Butler Adelwarth – und ihren Inhalt – vor allem Bereyters Notizen über berühmte Selbstmörder – gerade jenen Einblick in die Psyche des jeweiligen Charakters, der dem Erzähler bei seinen Recherchen zumeist verwehrt bleibt<sup>216</sup>.

L'ouvrage comporte aussi un nombre très important de photos d'édifices dont la plupart offre au regard des façades monumentales et imposantes ; ceux-ci représentent également un langage qui, de la même façon, reflète l'âme humaine dans sa forme historique : l'écriture est l'expression de l'individu, l'architecture est la manifestation de la société dans sa particularité culturelle, sociale et historique. Il s'agit, en effet, pour la plupart de bâtiments dont l'architecture par la dimension, le volume, l'intention témoigne d'une volonté de puissance qui ne peut s'opposer au processus de destruction naturel de l'Histoire. Tandis que les façades somptueuses de l'Hotel Eden (p. 113), l'esthétique délicate de la maison de Kyoto entourée d'eau (p. 116), la flèche magnifique du Chrysler Building (p. 125), le faste du Casino de Monte Carlo (p. 132), la splendeur du Banff Springs Hotel (p. 142) reflètent les différentes intentions humaines, ces constructions ne peuvent se soustraire à la logique de destruction que le Grand Hôtel des Roches Noires (p. 174), le Midland Hotel (p. 348) affichent à travers leur déclin – le Grand Hôtel des Roches Noires s'enfonce dans le sable, le Midland Hotel est au bord de la ruine.

---

<sup>216</sup> « C'est également le rôle de portraits « par l'écriture » que revêtent les quatre reproductions d'extraits de journaux intimes : dans « Logis in einem Landhaus » Sebald dérive des reproductions d'écritures de Gottfried Keller et de Robert Walser les traits de leurs caractères – le combat que mène Keller avec lui-même face à un amour sans retour (Logis p. 124 et suivantes), l'isolement du monde de Walser dans ses griffonnages à peine déchiffrables. Dans *Die Ausgewanderten* les quatre extraits des notes de Bereyter et d'Adelwarth permettent précisément (DA p. 86 et page suivante et DA 194 et page suivante et aussi 200 et page suivante) à travers la typographie – qui respecte les lignes et dépasse seulement une fois le bord chez le *maître d'école* Bereyter se résignant à son sort peu avant sa mort, à peine déchiffrable chez le majordome homosexuel et toujours discret Adelwarth – et le contenu – avant tout les notes de Bereyter sur des personnes célèbres ayant mis fin à leurs jours – cet aperçu de la psyché de chaque caractère qui reste interdit au narrateur au cours de ses recherches. » Thomas Steinaecker, *Literarische Foto-Texte, Literarische Foto-Texte, Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, p. 288. (traduction personnelle).

## *L'intégrité de la référence photographique mise en doute*

Cependant le narrateur souligne – nous l'avons vu – le fait que la photographie peut être parfois le résultat d'un montage et, par cet aveu, il met en doute non seulement le concept même de la photographie mais aussi la légitimité des documents photographiques de son ouvrage. La photographie a donc dans l'œuvre de W.G. Sebald un double visage. D'un côté elle ancre le texte dans la réalité puisque l'essence de la photographie réside dans la nécessité de la « Référence », mais, de l'autre côté, l'intégrité de cette « Référence » étant mise en doute, elle introduit l'idée d'imitation et de fiction. Ainsi que nous l'avons déjà fait observer, Max Aurach raconte que son oncle Leo avait montré à son père un article datant de 1933 où figurait une photographie de la Residenzplatz de Wurtzbourg étant censée représenter l'autodafé qui eut lieu dans la soirée du 10 mai ; l'oncle avait expliqué qu'en raison de l'obscurité il avait été impossible de faire une photographie ; il était alors évident qu'on avait falsifié un cliché quelconque représentant un rassemblement devant la Residenzplatz :

Der Onkel bezeichnete diese Fotografie als eine Fälschung. Die Bücherverbrennung, so sagte er, habe in den Abendstunden des 10. Mai – das wiederholte er mehrmals -, in den Abendstunden des 10. Mai habe die Bücherverbrennung stattgefunden, und weil man aufgrund der zu diesem Zeitpunkt bereits herrschenden Dunkelheit keine brauchbaren Fotografien machen können, sei man, so behauptete der Onkel, kurzerhand hergegangen und habe in das Bild irgendeiner anderen Ansammlung vor der Residenz eine mächtige Rauchfahne und einen tiefschwarzen Nachthimmel hineinkopiert. Das in der Zeitung veröffentlichte fotografische Dokument sei somit eine Fälschung. Und so, wie dieses Dokument eine Fälschung war, sagte der Onkel, als stelle die von ihm gemachte Entdeckung den entscheidenden Indizienbeweis bei, so war alles eine Fälschung von Anfang an. Der Vater aber schüttelte wortlos nur den Kopf, sei es aus Entsetzen oder weil er dem Pauschalurteil des Onkels Leo nicht beipflichten mochte. Auch mir war die von Aurach, wie er sagte, jetzt zum erstenmal wieder erinnerte Würzburger Geschichte zunächst eher unwahrscheinlich erschienen, doch habe ich seither die Fotografie, um die es sich handelt, in einem Archiv in Würzburg ausfindig machen können, und es besteht, wie leicht zu sehen, tatsächlich kein Zweifel, dass der von Aurachs Onkel ausgesprochene Verdacht gerechtfertigt gewesen ist<sup>217</sup>.

En mettant en doute la référence de la photographie, l'auteur manifeste son ironie à l'égard de la transmission de la mémoire et de l'Histoire. Car si cette photographie parue dans un article de journal relatant l'autodafé du 10 mai est un montage, dans quelle mesure, de façon générale, les documents qui attestent du passé sont-ils dignes de foi ?

---

<sup>217</sup> « L'oncle avait qualifié cette photographie de falsification. L'autodafé, disait-il, avait eu lieu dans la soirée du 10 mai, dans la soirée du 10 mai, répéta-t-il plusieurs fois, et comme, en raison de l'obscurité régnant en cette heure tardive, il était impossible d'avoir fait une photo utilisable, on ne s'était pas compliqué la vie, affirmait-il, on avait pris le cliché d'un quelconque rassemblement devant la Résidence, on avait rajouté un volumineux panache de fumée et un ciel nocturne d'un noir d'encre. Aussi le document photographique publié dans le journal était-il un faux. Et de même que ce document est un faux, dit l'oncle, comme si la découverte qu'il avait faite constituait la preuve décisive, tout depuis le début n'a été que falsification. Mais mon père s'était contenté, soit qu'il fût atterré, soit qu'il ne voulût pas souscrire au jugement à l'emporte-pièce de l'oncle Leo, de hocher la tête sans rien dire. A moi aussi, cette histoire de Wurtzbourg dont Ferber disait qu'il venait de se la remémorer à présent pour la première fois, à moi aussi cette histoire était apparue au premier abord plutôt invraisemblable, mais depuis j'ai pu retrouver dans les archives de la ville la photographie en question, et comme on peut le constater aisément, il ne fait aucun doute que le soupçon exprimé par l'oncle de Ferber était justifié. » DA, p. 274-275 (*Les émigrants*, p. 239-240).

## *Le rôle de la photographie dans la post-mémoire*

La perspective tragique de l'histoire dans *Die Ausgewanderten* est mise en valeur au moyen d'une stratégie d'écriture : il s'agit de plusieurs niveaux narratifs qui, encastrés les uns dans les autres, produisent un jeu de miroirs – nous étudierons cette particularité un peu plus loin. Le premier niveau est celui du narrateur, le deuxième niveau est celui du personnage principal et le troisième niveau est celui de la figure qui rapporte au narrateur des informations (Lucy Landau, la tante Fini et l'oncle Kasimir) – sauf pour *Dr Henry Selwyn* et *Max Aurach* où c'est le narrateur qui rapporte directement les mots du personnage. Le narrateur veut mettre au jour les strates cachées du passé, non pas de son existence personnelle, mais d'individus dont le destin lui a été rapporté par une tierce personne soit oralement, soit grâce à des documents écrits (journal intime, carnet). En outre la relation du narrateur, en raison des liens affectifs qui le rattachent à son « héros », est chargée d'émotion, contrairement à celle de l'historien qui tend vers une vérité objective voire scientifique.

La particularité de cette écriture est qu'elle émane d'un équilibre très fin entre mémoire et Histoire. Marianne Hirsch a donné le nom de « post-mémoire » à cette expérience qui consiste à vivre dans les récits des survivants de la Seconde Guerre mondiale. Selon elle, se souvenir à travers la mémoire des autres est « une forme puissante et très particulière de la mémoire précisément parce que le rapport qu'elle entretient avec son objet ou avec son origine est médié non pas par le souvenir mais par un investissement de l'imagination et par la création »<sup>218</sup>. Cela signifie donc que l'écriture de la post-mémoire traite de l'expérience de ceux qui ont grandi avec le récit des générations précédentes victimes des traumatismes historiques.

La post-mémoire fait partie du programme poétique de W.G. Sebald, ainsi que l'atteste l'introduction de son essai *Luftkrieg und Literatur* – que nous avons déjà présenté : *Im Mai 1944 in einem Dorf in den Allgäuer Alpen geboren, gehörte ich zu denen, die so gut wie unberührt geblieben sind von der damals im deutschen Reich sich vollziehenden Katastrophe. Dass diese Katastrophe dennoch Spuren in meinem Gedächtnis hinterlassen hat, das versuchte ich anhand längerer Passagen aus meinen eigenen literarischen Arbeiten zu zeigen*<sup>219</sup>. Ce sont ces « traces dans ma mémoire » (*Spuren in meinem Gedächtnis*) qui

---

<sup>218</sup> « Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or its source is mediated not through recollection but through imaginative investment and creation. » Marianne Hirsch, *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22 (traduction personnelle).

<sup>219</sup> « Né en mai 1944 dans un village des Alpes de l'Allgäu, je suis au nombre de ceux que la catastrophe s'accomplissant alors dans le Reich allemand a presque complètement épargnés. Mais cette catastrophe a laissé des traces dans ma mémoire, et si j'ai tenté de le montrer en m'appuyant sur de longs passages de mes propres

représentent la post-mémoire. Les événements historiques appartiennent à une époque antérieure à la naissance de W.G. Sebald ; et pourtant ces événements ne peuvent pas être vus par l'auteur comme appartenant à l'Histoire car trop de liens affectifs le rattachent à eux. *Die Ausgewanderten* est comme la mise en scène du phénomène de la post-mémoire : le narrateur tente dans chaque histoire de reconstruire une suite d'événements que l'on ne peut atteindre ni par l'Histoire, ni par le souvenir. Les quatre récits s'attachent à effacer l'histoire personnelle du narrateur et thématisent le fait de raconter, de transmettre, de rapporter. S'il est question tout d'abord de la vie du narrateur, celle-ci s'efface très vite en faveur du passé de l'autre, lui-même transmis par une autre personne, et cette structure a pour effet des jeux de miroir qui constituent un des fondements de l'esthétique de l'ouvrage. Le récit cadre (*Rahmenerzählung*) se subordonne petit à petit au récit encadré (*Binnenerzählung*) et cette stratégie narrative correspond à la situation de la post-mémoire pour autant que l'individu est dominé par les récits d'événements ayant eu lieu avant sa naissance, ce qui est le cas de l'auteur et du narrateur. Toutefois J.J. Long se distingue de Marianne Hirsch qui affirme que la post-mémoire est transmise au moyen de l'investissement de l'imagination et d'une création (*imaginative investment and creation*) : selon lui la post-mémoire doit être en relation avec l'empirique pour exister et la photographie joue alors un rôle décisif puisqu'elle est censée être ancrée dans la réalité passée. En effet, si la post-mémoire procède de l'imagination et de la création, cela signifie qu'elle est détachée du réel ; or si elle veut conserver sa teneur éthique, il importe qu'elle dialogue avec le domaine empirique. Et c'est pour cela que la photographie, porteuse de réalité, relève de la post-mémoire :

However, Hirsch' claim that postmemory is mediated by 'imaginative investment and creation' needs modification (and is indeed modified in her own critical practice), because imagination and creation alone could lead to constructions of pure fantasy possessing no connection to the real. On this reading, postmemory would be no different from Korsakov's Syndrome, in which, as Aunt Fini explains to the narrator, 'der Erinnerungsverlust durch phantastische Erfindungen ausgeglichen ist' (p. 149). For postmemory to function as a useful analytic tool and to carry the ethical burden that Hirsch places upon it, it must be distinguished from unregulated fantasy. The mental constructions of postmemory must exist in some kind of dialogue with the empirical, must be open to confirmation or contestation by the real. One way in which this can take place is through photography, whose perceived privileged relationship to reality, as icon or index, can check, correct, relativize, but also prompt both primary memory (based on recall) and postmemory (based on retrospective construction)<sup>220</sup>.

---

œuvres, la démarche se justifiait dans la mesure où la série de conférences zurichoises était en réalité censée porter sur la création littéraire. » *Lufkrieg und Literatur : mit einem Essay über Alfred Andersch*, Munich, Hanser, 1999, p. 5-6 (*De la destruction*, p. 9).

<sup>220</sup> « Toutefois, l'affirmation de Hirsch selon laquelle la post-mémoire est transmise au moyen d'un « investissement de l'imagination et d'une création » nécessite une modification (et se trouve de fait corrigée au sein de son propre exercice critique), puisque l'imagination et la création seules ne pourraient conduire qu'à des constructions de pure imagination ne possédant pas de relation au réel. Selon cette lecture, la post-mémoire ne se distinguerait pas du syndrome de Korsakov où, ainsi que tante Fini l'explique au narrateur, « la perte de mémoire est compensée grâce à des inventions de l'imagination » (p. 149). Pour que la post-mémoire puisse fonctionner comme un outil d'analyse utile et puisse porter la charge éthique que Hirsch lui impose, il importe de la distinguer d'une fantaisie non régulée. Les constructions mentales de la post-mémoire doivent exister dans une

*L'intégration de photos dans le récit comme thérapie (parallèle entre le processus photographique et celui du souvenir obsessionnel)*

La manière de se souvenir de Max Aurach relie le discours de ce dernier à celui de Freud : *Die bruchstückhaften Erinnerungsbilder, von denen ich heimgesucht werde, haben den Charakter von Zwangsvorstellungen*<sup>221</sup>. Le terme de *Zwangsvorstellungen* (idées fixes) apparaît de nombreuses fois dans les écrits de Sigmund Freud et celui de *heimsuchen* (hanter) signifie dans *Jenseits des Lustprinzips* l'emprise de souvenirs traumatisants refoulés. Ces souvenirs visuels qui se révèlent être d'une singulière exactitude et qui surgissent de façon involontaire constituent le symptôme majeur de la névrose traumatique. La thérapie freudienne a pour but de transformer ces souvenirs traumatiques en souvenirs racontés. Dans *Die Ausgewanderten*, nombreux sont les personnages qui essaient, avec l'aide du narrateur-thérapeute, de dominer ces souvenirs afin de neutraliser leur emprise. J.J. Long explique :

The role of the visual within the constellation of repression, latency, and return is also addressed repeatedly in Freud's work. Painfully exact, compulsively repeated visual recall that 'possesses' the individual against his or her will is, as Freud noted in chapter 3 of *Jenseits des Lustprinzips*, the dominant symptom of traumatic neurosis. Unlike normal dreams, which are always encrypted and are concerned largely with wish-fulfilment, traumatic dreams and visions are defined by an ineluctable literalness that cannot be interpreted in terms of the pleasure principle. The purpose of therapy is to turn these compulsive, 'traumatic' memories into genuinely 'narrative' memories via a process of working through. In *Die Ausgewanderten*, numerous characters attempt, with the aid of the therapist-narrator, to take possession and control of memories that would otherwise threaten to take possession of them<sup>222</sup>.

En effet, des images sont intégrées au récit permettant ainsi à ces dernières de perdre leur caractère compulsif : par exemple l'oncle Kasimir et Max Aurach sont capables, parce qu'ils racontent, de situer leurs souvenirs visuels comme des éléments appartenant au passé.

Le lien entre cette sorte de souvenir compulsif et la photographie apparaît chez Freud dans *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* où il emploie la métaphore de la photographie pour faciliter la compréhension du phénomène de latence. De même, Walter

---

sorte de dialogue avec le domaine empirique, doivent permettre la confirmation ou la contestation par le réel. Une des manières d'aboutir à cela est la photographie, dont la relation privilégiée à la réalité, en tant qu'icône ou index, peut vérifier, corriger, relativiser mais aussi provoquer la mémoire primaire (procédant du souvenir) ainsi que la post-mémoire (fondée sur des constructions rétrospectives). » J.J. Long, « History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* ». In : *Modern Language Review* 98 (1), 2003, p. 117-137, (traduction personnelle).

<sup>221</sup> DA, p. 270.

<sup>222</sup> « Freud, tout au long de son œuvre, insiste sur le rôle du visuel à l'intérieur de la constellation répression, latence et réapparition. Le souvenir douloureux et exact, répété de manière compulsive, qui 'possède' l'individu contre sa volonté est, ainsi que Freud le note dans *Jenseits des Lustprinzips*, le symptôme dominant de la névrose traumatique. À la différence des rêves normaux, toujours cryptés et en rapport avec la réalisation de vœux, les rêves traumatiques et les visions sont définis par une littéralité inéluctable qui ne peut être interprétée en termes de principe de plaisir. Le but de la thérapie est de transformer ces souvenirs compulsifs en souvenirs authentiquement 'narratifs' via un processus de résolution émotionnelle. Dans *Die Ausgewanderten* de nombreux personnages tentent, avec l'aide du narrateur thérapeute, de dominer et de contrôler des souvenirs qui, sinon, menaceraient de les dominer eux-mêmes. » J.J. Long, « History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* ». In : *The Modern Language Review* 98, 2003, p. 125. (traduction personnelle).

Benjamin, dont les écrits sont parsemés de métaphores photographiques, explique dans *Berliner Chronik* la relation entre ce qui a été vécu et les images imprimées dans la mémoire :

Jeder kann sich Rechenschaft davon ablegen, dass die Dauer, in der wir Eindrücken ausgesetzt sind, ohne Bedeutung für deren Schicksal in der Erinnerung ist. Nichts hindert, dass wir Räume, wo wir vierundzwanzig Stunden waren, mehr oder weniger deutlich in Erinnerung halten, und andere, wo wir Monate verbrachten, ganz vergessen. Es ist also durchaus nicht immer Schuld einer allzukurzen Belichtungsdauer, wenn auf der Platte des Erinnerns kein Bild erscheint. Häufiger sind vielleicht die Fälle, wo die Dämmerung der Gewohnheit der Platte jahrelang das nötige Licht versagt, bis dieses aus fremden Quellen wie aus entzündetem Magnesiumpulver aufschießt und nun im Bilde einer Momentaufnahme den Raum auf die Platte bannt<sup>223</sup>.

Le processus psychologique au moyen duquel le passé est remémoré peut être mis en parallèle avec le processus photographique qui nécessite un laps de temps entre le moment où la lumière est captée par la plaque photographique et l'apparition de la photographie elle-même. Et inversement le processus de la photographie correspond au souvenir soudain d'images enfouies après une période de latence. Ainsi, c'est l'instant où « les ombres de la réalité » apparaissent sur le papier « exactement comme les souvenirs » qui fascine le héros éponyme d'*Austerlitz* dans le travail photographique :

Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenlässt<sup>224</sup>.

Le Dr Selwyn raconte la façon dont les images de son exode après des décennies de silence « se manifestaient de nouveau » : *Jahrzehntelang seien die Bilder von diesem Auszug aus seinem Gedächtnis verschwunden gewesen, aber in letzter Zeit, sagte er, melden sie sich wieder und kommen zurück*<sup>225</sup>. L'anaphore « ich sehe », tout au long de l'ouvrage, souligne le caractère eidétique de la mémoire, d'autant que le verbe « voir » affiche la perception directe de la réalité ; le Dr Selwyn voit avec netteté l'instituteur du cheder lui poser les mains sur la

---

<sup>223</sup> « Chacun peut se rendre compte que la durée durant laquelle nous sommes exposés à nos impressions n'a pas d'importance pour leur destinée dans le souvenir. Rien n'empêche que nous gardions en mémoire des pièces où nous avons séjourné durant vingt-quatre heures, avec plus ou moins de précision, et que nous en oublions d'autres où nous avons passé des mois. Lorsqu'aucune image n'apparaît sur la plaque du souvenir la durée d'exposition n'en est donc pas toujours la cause. Plus fréquents sont peut-être les cas où la somnolence de l'habitude refuse à la plaque la lumière nécessaire pendant des années, jusqu'à ce que celle-ci jaillisse poussée par des sources étrangères comme si c'était de la poudre de magnésium enflammée et fixe alors la pièce sur la plaque à la manière d'un instantané. » Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, in *Gesammelte Schriften*, VI, 465-519, p. 516 (traduction personnelle).

<sup>224</sup> « Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement. » *Aust.*, p. 117 (*Austerlitz*, p. 95).

<sup>225</sup> « Pendant des décennies les images de cet exode s'étaient effacées de sa mémoire, mais ces derniers temps, elles se manifestaient de nouveau, elles revenaient. » *DA*, p. 31 (*Les émigrants*, p. 33).

tête, il voit les pièces vides, il se voit assis dans la carriole : *Ich sehe, sagte er, wie mir der Kinderlehrer im Cheder, [...]. Ich sehe die ausgeräumten Zimmer. Ich sehe mich zuoberst auf dem Wägelchen sitzen, sehe die Kruppe des Pferdes, [...]. Ich sehe die auf- und niedersteigenden Telegrafendrähte vor den Fenstern des Zuges, [...]*<sup>226</sup>. Il en est de même lorsque le narrateur rapporte les paroles de Lucy Landau qui dit son étonnement de voir surgir en elle des images « qu'elle croyait enfouies depuis qu'elle avait perdu Paul » : *Es wundere sie, jetzt, wo sie davon rede, selbst, sagte Mme. Landau, wie gegenwärtig die Bilder, die sie von der Trauer um Paul verschüttet geglaubt hatte, in ihr noch seien*<sup>227</sup>. Ou lorsque l'oncle Kasimir confie le souvenir précis qu'il a de la Norddeutsche Loyd à Bremerhaven et plus particulièrement celui des couvre-chefs des émigrants ; le passé resurgit comme si la distance le séparant du présent était abolie et comme si la réalité du souvenir dans ce cas précis ne connaissait qu'un temps unique : *An die Bahnfahrt durch Deutschland habe ich keine Erinnerung mehr, [...]. Mit ziemlicher Genauigkeit sehe ich allerdings den Saal [...]. Besonders gut erinnere ich mich an die vielen verschiedenen Kopfbedeckungen der Auswanderer, [...]*<sup>228</sup>. Ainsi Paul, à la suite d'une opération de la cataracte, voit des images passées « aussi claires que dans le rêve le plus précis » : *Dieses wundervolle Emporium, erzählte Mme. Landau, habe der Paul ihr einmal ausführlich beschrieben, als er im Sommer 1975 nach einer Operation am grauen Star mit verbundenen Augen in einem Berner Spital lag und, wie er sagte, mit reinster Traumklarheit Dinge sah, von denen er nicht geglaubt hatte, dass sie noch da waren in ihm*<sup>229</sup>. Cette alternance d'absence de souvenirs et de visions hallucinatoires se retrouve également chez Max Aurach ; il explique que certes il ne revoit pas ses parents à Oberwiesenfeld mais qu'en revanche il revoit l'aéroport avec « la même et épouvantable précision » :

Auf meine Frage, ob er sich an den Abschied von den Eltern am Flughafen erinnere, erwiderte Aurach nach längerem Zögern, er sehe, wenn er an jenen Maimorgen auf dem Oberwiesenfeld zurückdenke, die Eltern nicht mehr bei sich. Er wisse nicht mehr, was die Mutter oder der Vater zu ihm oder was er zu ihnen als Letztes gesagt habe oder ob er und die Eltern einander umarmt hätten oder nicht. Er sehe zwar die Eltern beim Hinausfahren auf das Oberwiesenfeld im Fond des Mietwagens sitzen, aber auf dem Oberwiesenfeld draußen sehe er sie nicht. Dafür sehe er das Oberwiesenfeld selber mit der größten

<sup>226</sup> « Je vois, dit-il, l'instituteur du cheder [...]. Je vois les pièces vidées. Je me vois assis tout au sommet de la carriole, je vois la croupe du cheval, [...]. Je vois les fils du télégraphe montant et descendant devant les fenêtres du train, [...]. » DA, p. 31 (*Les émigrants*, p. 33).

<sup>227</sup> « Maintenant qu'elle en parlait, dit Mme Landau, elle était elle-même étonnée que soient encore présentes les images qu'elle croyait enfouies depuis qu'elle avait perdu Paul. » DA, p. 67 (*Les émigrants*, p. 66).

<sup>228</sup> « De la traversée de l'Allemagne en chemin de fer, je n'ai plus aucun souvenir, [...]. Pourtant je revois assez précisément la salle [...]. Je me rappelle particulièrement les couvre-chefs de toute nature des émigrants, [...]. » DA, p. 118-119 (*Les émigrants*, p. 109).

<sup>229</sup> « Ce merveilleux Grand Bazar, raconta Mme. Landau, Paul le lui avait décrit en détail, un jour de l'été 1975 où, à la suite d'une opération de la cataracte, il était alité les yeux bandés dans une chambre d'hôpital de Berne, et voyait, comme il l'avait dit lui-même, aussi claires que dans le rêve le plus précis, des choses dont il n'aurait pas cru qu'elles fussent encore présentes en lui. » DA, p. 75-76 (*Les émigrants*, p. 73).



Genauigkeit und habe es die ganzen Jahre her mit ebendieser furchterregenden Genauigkeit immer wieder gesehen<sup>230</sup>.

### III. 2. Analyse du discours de l'image

Voici les différentes catégories de photos que nous avons pu répertorier dans *Die Ausgewanderten* :

- Photos de paysage
- Photos de famille, portraits, photos de groupe
- Photos de monuments, hôtels, maisons, sites industriels
- Photos de documents écrits
- Photos de voyage, d'excursion

À quelque catégorie qu'elles appartiennent, les photographies procèdent du même geste ; il s'agit en effet à travers ces photos, placées dans un album (p. 314) ou sur un « sanctuaire » (p. 292), de prolonger la mémoire familiale, de perpétuer son mythe, et de lui conférer un caractère sacré. Il est donc question de montrer une famille, en même temps que son histoire avec ses particularités raciales, sociales, culturelles, religieuses, de conserver les traces d'événements heureux et malheureux de la constellation familiale. Cela est d'autant plus important lorsque la famille a été victime de traumatismes tels que l'éloignement géographique, les crimes et les exactions des lois raciales, la maladie, les décès inattendus.

Et en raison des « liens affectifs » du narrateur avec les quatre héros éponymes, les photographies sont présentées et ressenties par le lecteur comme appartenant à une même famille. Ces liens entre le narrateur et les héros sont la condition nécessaire pour que les mémoires des héros de *Die Ausgewanderten* soient les propres post-mémoires du narrateur<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> « Comme je lui demandais s'il se rappelait ses adieux à l'aéroport, Ferber me répondit, après un long moment d'hésitation, que lorsqu'il essayait de se remémorer ce matin de mai à Oberwiesefeld, il ne voyait pas ses parents auprès de lui. Il ne savait plus ce que sa mère ou son père lui avaient dit, ni les dernières paroles qu'il leur avait dites, ni si lui et ses parents s'étaient embrassés ou pas. Il voyait certes ses parents partant pour Oberwiesefeld à l'arrière de la voiture de louage, mais là-bas, à Oberwiesefeld, il ne les voyait pas. En revanche, il voyait Oberwiesefeld on ne peut plus nettement et pendant toutes les années qui s'étaient écoulées, il n'avait cessé de revoir l'endroit avec la même et épouvantable précision. » *DA*, p. 279-280 (*Les émigrants*, p. 244).

<sup>231</sup> J.J. Long, « History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* », p. 129.

### III. 2. 1. *Dr Henry Selwyn*

Si dans cette histoire le personnage éponyme revêt un caractère archétypal – nous l'avons vu dans la partie précédente – les photos, ici présentes au nombre de sept, font apparaître dans leur différence une grande force symbolique.

Nous proposons de regarder en détail ces différentes images.

#### **Un effet de zoom : images p. 7, 12, 13, 19**

La première photo de ce récit (p. 7) – qui est également la première de l'ouvrage – représente un cimetière semé de tombes en mauvais état et au centre duquel se tient un arbre<sup>232</sup> au feuillage immense. En-dessous de l'arbre, les sépultures tombées en désuétude qui parsèment le sol opposent à l'image de la nature celle de la destruction. Il est spécifié dans le texte que la maison indiquée par l'agence de location se trouve non loin d'une église située au milieu d'un cimetière :

Der weite, von schweigenden Fassaden umringte Marktplatz war leer, doch brauchten wir nicht lang, um das Haus zu finden, das uns die Agentur angegeben hatte. Es war eines der größten am Ort ; unweit der in einem Rasenfriedhof mit schottischen Pinien und Eiben stehenden Kirche lag es in einer stillen Strasse, verborgen hinter einer mannshohen Mauer und einem dicht ineinandergewachsenen Gebüsch aus Stechholder und lusitanischem Lorbeer<sup>233</sup>.

Tout laisse donc à penser que le cimetière figurant sur l'image est celui auprès duquel se trouve la maison. L'auteur en faisant le choix de ces quelques tombes alors que la logique aurait voulu qu'il montre la maison veut sans doute dire que l'histoire, selon lui, débute sous le signe de la destruction. Le narrateur, ainsi, expose le sceau de l'idéologie sébaldienne : les destructions de l'Histoire finalement englouties par la destruction naturelle. La prise de vue suivante (p. 12) est plus vague. L'on peut distinguer cependant l'esquisse d'un terrain de tennis non entretenu, lui aussi, qui illustre, par métonymie, les mots – en anglais – du *Dr Selwyn* : *Tennis, sagte Dr Selwyn, used to be my great passion. But now the court has fallen into disrepair, like so much else around here.* L'œil perçoit une surface plane longée d'un

---

<sup>232</sup> L'arbre est le symbole de la vie car ascendant vers le ciel et les feuillus évoquent avant tout le cycle de la vie. L'arbre, ainsi que l'explique le dictionnaire des symboles, relie les trois niveaux du cosmos : « L'arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent ; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches ; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel. Des reptiles rampent entre ses racines ; des oiseaux volent dans sa ramure : il met en relation le monde chthonien et le monde ouranien. Il réunit tous les éléments : l'eau circule avec sa sève, la terre s'intègre à son corps par ses racines, l'air nourrit ses feuilles, le feu jaillit de son frottement. » *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969, p. 62.

<sup>233</sup> « La vaste place du marché, flanquée de façades silencieuses, était vide, mais nous eûmes tôt fait de découvrir la maison que l'agence nous avait indiquée. C'était l'une des plus grandes de l'endroit ; non loin de l'église entourée d'un cimetière gazonné planté d'ifs et de pins écossais, elle se cachait dans une rue tranquille derrière un mur à hauteur d'homme et un fourré inextricable de genévriers et de lauriers du Portugal. » *DA*, p. 8 (*Les émigrants*, p. 12)

côté par un mur blanc. Au-delà de l'idée de séparation, le mur<sup>234</sup> représente la protection qui permet de limiter un lieu, de le clore, de l'enclorre et de créer ainsi un microcosme. C'est là que vit la plupart du temps le Dr Selwyn tandis que son épouse, dont il est séparé, est occupée à gérer sa fortune et que sa domestique Aileen reste la seule occupante de l'immense maison. Le lecteur suit le narrateur et découvre la propriété simultanément à travers le texte et l'image. La photographie suivante (p. 13), d'aspect très flou, devient significative seulement après lecture de la phrase encadrant le texte. Le lecteur comprend alors qu'il s'agit probablement du potager laissé à l'abandon :

Nicht nur der Küchengarten, fuhr er fort, indem er nach den halbverfallenen viktorianischen Glashäusern und den ausgewachsenen Spalieren hinüberwies, nicht nur der Küchengarten sei nach Jahren der Vernachlässigung am Erliegen, auch die unbeaufsichtigte Natur, er spüre es mehr und mehr, stöhne und sinke in sich zusammen unter dem Gewicht dessen, was ihr aufgeladen werde von uns<sup>235</sup>.

Le spectacle d'un jardin en friche tend à refléter l'existence et l'état d'âme du locuteur – le Dr Selwyn. En réalité, la technique de zoom permet au lecteur de découvrir l'univers du Dr Selwyn en focalisation externe. Les photographies adoptent la même stratégie narrative (le zoom) que le récit tout en contribuant par le *Référent* à l'effet de réel. La tour d'allure moyenâgeuse avec ses créneaux et ses ouvertures en plein cintre (p. 19) représente pour le Dr Selwyn, qui a fait l'expérience de l'émigration, un lieu de repli et de retraite : *Dr Selwyn hielt sich, solange es das Wetter erlaubte, im Freien auf, viel auch in einer aus Feuerstein gemauerten, in einer entfernten Ecke des Gartens gelegenen kleinen Einsiedelei, der von ihm genannten Folly, in der er sich mit dem Nötigsten eingerichtet hatte*<sup>236</sup>. Du haut de la *Folly*, il peut à loisir se perdre dans « les couloirs du temps » tel Ambros (*Ambros Adelwarth*) déclarant aussi que « le souvenir » donne l'impression de regarder la terre « du haut d'une de ces tours qui se perdent dans le ciel » : *Die Erinnerung, fügt er in einer Nachschrift hinzu, kommt mir oft vor wie eine Art von Dummheit. Sie macht einen schweren, schwindligen Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab von einem jener Türme, die sich im Himmel verlieren*<sup>237</sup>.

<sup>234</sup> Le mur est porteur de nombreuses significations : séparation, division. C'est un *Mur blanc* qui séparait la haute et la basse Egypte. Le *Mur des Lamentations* signifie également la séparation d'un monde. Le *Mur de Berlin* coupa un pays en deux mais signifia également deux visions différentes du monde. Cf. *Dictionnaire des symboles*, p. 653-654.

<sup>235</sup> « Ce n'est pas seulement le potager, poursuivit-il en montrant les serres victoriennes à moitié en ruine et les espaliers proliférant en tous sens, ce n'est pas seulement cet endroit abandonné à lui-même depuis des années qui est sur le point de disparaître ; la nature elle aussi, privée de nos soins, gémit et croule sous le poids de ce que nous lui imposons. » *DA*, p. 13 (*Les émigrants*, p. 17).

<sup>236</sup> « Le Dr Selwyn restait à l'extérieur tant que les conditions atmosphériques le permettaient ou bien, souvent, il s'enfermait dans un petit ermitage de meulière au fin fond du jardin, qu'il appelait sa *folly* et où il s'était doté du strict nécessaire. » *DA*, p. 18 (*Les émigrants*, p. 21).

<sup>237</sup> « Le souvenir, ajoutait-il dans un post-scriptum, m'apparaît souvent comme une forme de bêtise. On a la tête lourde, on est pris de vertige, comme si le regard ne se portait pas en arrière pour s'enfoncer dans les couloirs du

## Repérage objectif : image p. 25

En feuilletant le livre, le lecteur, après la photo de la *Folly*, tombe sur celle d'une immensité neigeuse : il s'agit selon toute vraisemblance de la photo du Glacier de l'Aar (*Aaregletscher*) – facilement reconnaissable et dont le nom apparaît sur la page précédant la photo –, le glacier dans lequel le guide Naegeli a chuté : *Naegeli ist nämlich kurz nach der Kriegsmobilmachung auf dem Weg von der Oberaarhütte nach Oberaar verunglückt und seither verschollen. Es wird angenommen, dass er in eine Spalte des Aaregletschers gestürzt ist*<sup>238</sup>. À la manière d'un reportage, le repérage objectif informe et fait entrer ici le réel dans le fictionnel. Mais, au-delà de cet ancrage réaliste, l'image revêt une valeur allégorique puisque le Dr Selwyn dit que la nouvelle de la disparition de son ami déclencha en lui une grave dépression et qu'il lui a semblé être *lui-même enseveli sous la neige et les glaces*<sup>239</sup>. Le thème de la présence des morts qui reviennent et hantent notre présent est également manifeste dans cette image, nous en reparlerons, puisque quelques pages plus loin, l'image du Glacier de l'Aar surgit de nouveau insérée dans un article annonçant que le glacier vient de rendre le corps du guide. Le retour des morts apparaît chez Sebald à la fois comme chance (*Chance*) et comme poids (*Last*) pour le récit, comme possibilité (*Möglichkeit*) mais aussi comme obligation (*Zwang*)<sup>240</sup> du souvenir. Claudia Öhlschläger souligne à ce propos les mots de Walter Benjamin déclarant dans son essai « Der Erzähler » que l'autorité de la mort est à l'origine du récit<sup>241</sup>.

Ce cliché offre le spectacle d'un massif montagneux<sup>242</sup> avec toute sa force symbolique. W.G. Sebald possédait dans sa bibliothèque privée *La montagne magique* de Thomas Mann et l'on peut lire dans l'image peut-être une allusion à cet ouvrage dont l'un des grands thèmes est justement la mort.

---

temps révolu, mais plongeait vers la terre du haut d'une de ces tours qui se perdent dans le ciel. » *DA*, p. 115 (*Les émigrants*, p. 192).

<sup>238</sup> « En effet, peu après la mobilisation générale, il lui est arrivé malheur quelque part entre l'Oberaarhütte et Oberaar et il est depuis cette date porté disparu. On suppose qu'il a fait une chute dans une crevasse du glacier de l'Aar. » *DA*, p. 24 (*Les émigrants*, p. 27).

<sup>239</sup> *Les émigrants*, p. 27.

<sup>240</sup> « Die Wiederkehr der Toten erscheint als *Chance* und als *Last* des Erzählens zugleich, als *Möglichkeit* des Erinnerns und als *Zwang*, sich erinnern zu müssen. Die Wiederkehr der Toten als ‚Untote‘ – und darin spitzt sich die politische Dimension der Literatur Sebalds zu – wird zur Figur einer Geschichtserzählung, die nie am Ziel ankommt, sondern zirkulär eine naturgeschichtlich bedingte Genealogie der Zerstörung abschreitet. » Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben, Erzählte Risse, W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B., Berlin, Wien, Rombach, 2006. p. 51.

<sup>241</sup> Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1961, p. 395.

<sup>242</sup> Son élévation, sa hauteur et sa verticalité participent du symbolisme de la transcendance. Tous les pays, tous les peuples ont leur montagne sacrée : Dans la tradition biblique les monts revêtent une valeur sacrée : le mont du Sinaï, le mont de la Transfiguration, du Calvaire, de l'Ascension. Dans la Grèce Antique les acropoles - *acro/polis* - élèvent leurs temples au sommet d'un mont sacré : Athènes, Delphes. Et l'Olympe grec était le séjour des dieux. Dans la mythologie taoïste, les Immortels allaient séjourner sur une montagne que l'on appelait *La Montagne du Milieu du Monde* et autour de laquelle évoluaient le soleil et la lune.

La montagne est transcendance ; elle signifie une élévation vers le Ciel, comme le moyen de correspondre avec le Divin, et de retourner au Principe. Cf. *Dictionnaire des symboles*.

## Vladimir Nabokov : image p. 27

La photographie du livre représente-t-elle la photographie projetée dans le salon du Dr Selwyn ou celle découpée par le narrateur dans le journal quelques jours auparavant ? L'ambiguïté demeure et le narrateur se plaît à jouer avec le lecteur : *Ein paar Mal sah man auch Edward mit Feldstecher und Botanisiertrommel oder Dr. Selwyn in knielangen Shorts, mit Umhängetasche und Schmetterlingsnetz. Eine der Aufnahmen glich bis in Einzelheiten einem in den Bergen oberhalb von Gstaad gemachten Foto von Nabokov, das ich ein paar Tage zuvor aus einer Schweizer Zeitschrift ausgeschnitten hatte*<sup>243</sup>.

La présence de Vladimir Nabokov<sup>244</sup> dans *Die Ausgewanderten* atteste de l'importance de l'écrivain russe dans l'univers de W.G. Sebald : fameux lépidopterologiste il fit aussi la cruelle expérience de l'exil en raison d'une rupture survenue dans l'histoire de son pays – le totalitarisme<sup>245</sup>. La photographie de l'écrivain russe donne toutefois une orientation décisive à l'ouvrage<sup>246</sup>. Cette citation par l'image annonce en effet le problème de la possibilité d'authentification d'un passé traumatique ainsi que celui de la possibilité de le raconter. Nabokov n'a pas été seulement un exilé ou un lépidopterologiste, il est également célèbre pour ses expériences narratives. On pense à *Lolita* et à son narrateur « peu fiable » Humbert Humbert (*unreliable narrator Humbert Humbert*). Le problème de l'authenticité se retrouve dans *Speak, memory* ; cette autobiographie, dont Nabokov lui-même a dit qu'elle était le produit d'une métamorphose répétée, est dans *Die Ausgewanderten* l'objet d'une lecture qui sera à l'origine de l'amitié entre Paul Bereyter et Lucy Landau, laquelle, témoin des dernières

---

<sup>243</sup> « À plusieurs reprises nous vîmes aussi Edward armé de jumelles de campagne et d'une boîte à herboriser, ou bien le Dr Selwyn en bermuda, avec une sacoche en bandoulière et un filet à papillons. L'un de ces clichés rappelait jusque dans les détails une photo de Nabokov prise dans les montagnes dominant Gstaad, que j'avais découpée quelques jours auparavant dans une revue suisse. » DA, p. 26-27 (*Les émigrants*, p. 29)

<sup>244</sup> L'écrivain Vladimir Nabokov fut aussi un lépidoptériste de renom. Dans les années 1940 il fut chargé de l'organisation de la collection de papillons du Museum of Comparative Zoology de l'Université Harvard. Vladimir Nabokov avait l'amour du détail, de la symétrie et de la contemplation, pour autant qu'être lépidoptériste nécessite à la fois rigueur scientifique mais aussi une perception aiguë du cycle de la vie et de son caractère éphémère : le papillon se brûlant les ailes à la chandelle ainsi qu'on peut le lire dans la Bhagavad Gîtâ (11, 29), partie essentielle des écritures de l'Hindouisme : *Comme les papillons se hâtent à leur mort dans la flamme brillante, ainsi les hommes courent à leur perte...* Un aspect tout aussi fondamental du symbolisme du papillon émane de sa métamorphose. La chrysalide renferme l'être en puissance, ainsi le papillon évoque la résurrection.

<sup>245</sup> Dans son essai *Traumtexturen, kleine Anmerkung zu Nabokov* W.G. Sebald note que cette passion des papillons provenait de l'intérêt que Vladimir Nabokov portait aux esprits : « Immer wieder hat Nabokov nach eigenem Zeugnis versucht, ein wenig Licht in das Dunkel zu beiden Seiten unseres Lebens zu bringen, beziehungsweise von dort aus unser unbegreifliches Dasein zu erhellen. Kaum etwas beschäftigte ihn daher meines Erachtens mehr als die Geisterkunde, von der seine bekanntere Passion, die Wissenschaft von den Nachtfaltern und Schmetterlingen, für ihn wahrscheinlich nur ein Seitenzweig gewesen ist. Jedenfalls erwecken die glänzendsten Stellen seiner Prosa oft den Eindruck, unser weltliches Treiben würde verfolgt von einer auswärtigen, in keiner Taxonomie noch verzeichneten Spezies, deren Emissäre gelegentlich eine Gastrolle spielten in dem von den Lebendigen aufgeführten Theater. So wie sie uns, erscheinen wir ihnen dann, nach Nabokovs Konjektur, als flüchtige, transparente Wesen von unsicherer Provenienz und Bestimmung. » W.G. Sebald, CS, p. 184.

<sup>246</sup> Sur la signification du personnage de Nabokov cf. Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben, Erzählte Risse, W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B., Berlin, Wien, Rombach, 2006, p. 40-42.

années de la vie de Paul, est la gardienne du testament autobiographique de son ami. C'est ainsi que sont renforcées d'un côté l'authenticité et de l'autre la distance fictionnelle, caractéristique de la prose sébaldienne. Si Nabokov est connu pour ses jeux intertextuels, la citation que représente cette image de Nabokov renvoie aussi à l'intertextualité sébaldienne. Le personnage de Nabokov qui revient dans *Die Ausgewanderten*, à la manière d'un leitmotiv, doit être déchiffré comme instruction de lecture. C'est dans la relecture que le sens apparaît et cet acte de relecture qui est constitutif du souvenir nabokovien et sébaldien passe par un moment de flou, indiqué dans la photo de Nabokov. Il s'agit en effet de la reproduction aux contours imprécis d'une photographie appartenant à la famille et qui fut prise par le fils de Nabokov, Dimitri, en août 1971 non loin de Gstaad en Suisse<sup>247</sup>. Or le temps raconté à Priors Gate se déroule entre septembre 1970 et mai 1971. En fait, l'auteur veut montrer que le souvenir est un jeu de devinettes où la fiction se mêle au réel, le rêve à la réalité. Le lecteur se voit donc obligé, confronté à des techniques de dissimulation, à rechercher la vérité ou le vraisemblable qui se cachent derrière l'apparence<sup>248</sup>.

### Mise en abyme : image p. 37

On a affaire à une coupure de journal datée du 23 juillet 1986 qui est tronquée et se présente comme fragment ; insérée dans l'article, une photographie figure en bas à gauche avec la légende : *le glacier de l'Aar/Qui vient de rendre un guide décédé en 1914*. Le narrateur explique que c'est par hasard que ses yeux sont tombés sur cet article relatant que la dépouille du guide Naegeli – ami du Dr Selwyn – avait été rejetée par le glacier de l'Aar :

Eine Dreiviertelstunde später, ich war gerade im Begriff, eine in Zürich gekaufte Lausanner Zeitung, die ich durchblättert hatte, beiseitezulegen, um die jedesmal von neuem staunenswerte Eröffnung der Genfer Seelandschaft nicht zu versäumen, fielen meine Augen auf einen Bericht, aus dem hervorging, dass die Überreste der Leiche des seit dem Sommer 1914 als vermisst geltenden Berner Bergführers Johannes Naegeli nach 72 Jahren vom Oberaargletscher wieder zutage gebracht worden waren<sup>249</sup>.

L'article de journal – texte + photographie – devient ici image mais avant tout récit dans le récit, il représente une mise en abyme. Il s'agit d'un communiqué de la presse quotidienne. Le journaliste écrit en tête de l'article : *Septante-deux ans après sa mort, le corps du guide*

<sup>247</sup> Sur la photo de Nabokov cf. Daniela Rippl, Kulturreferat München, Dies (dir.), *Vladimir Nabokov. Sein Leben in Bildern und Texten*. Berlin, Fest, 1998.

<sup>248</sup> Cf. Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben, Erzählte Risse, W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B., Berlin, Wien, Rombach, 2006. p. 40-42.

<sup>249</sup> « Trois quarts d'heure plus tard – j'étais sur le point de reposer un journal de Lausanne acheté à Zurich, que je venais de feuilleter, pour ne pas manquer l'instant d'émerveillement, toujours renouvelé, où s'ouvre au regard la perspective du Léman -, mes yeux tombèrent sur un article relatant qu'au bout de soixante-douze ans le glacier supérieur de l'Aar venait de restituer la dépouille du guide bernois Johannes Naegeli, porté disparu depuis l'été 1914. » DA, p. 36 (*Les émigrants*, p 38-39).

*bernois Johannes Naegeli a été libéré de son linceul de glace.* Et la coïncidence due au fait que l'article de journal paraîtra au moment où le narrateur se trouve en Suisse et due également au hasard qui veut que son regard tombe sur cet article fait de ce dernier un document personnel et incruste dans la diégèse un moment réel du passé. La mémoire se fixe non pas sur l'Histoire mais encore une fois sur une histoire individuelle. Certes « Le glacier de l'Aar » relève de la symbolique de la montagne qui est celle de l'élévation, de la transcendance, mais les neiges éternelles rendant le corps de leurs victimes illustrent la manière dont l'Histoire se souvient de ses crimes et les rejette au grand jour : *So also kehren sie wieder, die Toten. Manchmal nach mehr als sieben Jahrzehnten kommen sie heraus aus dem Eis und liegen am Rand der Moräne, ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe*<sup>250</sup>. Sans doute faut-il lire ici une allusion à la découverte tardive de l'auteur, alors adolescent, des camps de Bergen-Belsen lors d'une projection ou à l'horreur vécue par les Alliés à la fin de la Deuxième Guerre mondiale découvrant l'exécution du génocide nazi ?

Une lecture approfondie de l'article apporte des informations que le récit passe sous silence<sup>251</sup>. Dans la deuxième colonne, il est écrit que, quelques jours avant la découverte du cadavre de l'alpiniste, le corps d'un fantassin de la Monarchie austro-hongroise avait été rendu également par le Giogo Lungo dans les Dolomites. Et au début juillet, la Vallée

<sup>250</sup> « - Voilà donc comment ils reviennent, les morts. Parfois, après plus de sept décennies, ils sortent de la glace et gisent au bord de la moraine, un petit tas d'os polis, une paire de chaussures cloutées. » DA, p. 36-37 (*Les émigrants*, p. 38-39).

<sup>251</sup> A ce propos Claudia Öhlschläger explique :

« Der am rechten Rand beschnittene Zeitungsausschnitt vom 23. Juli 1986, der durch den Datumsstempel noch einmal beglaubigt ist, scheint auf den ersten Blick etwas anschaulich zu verdoppeln, was der Text schon sagt: dass die sterblichen Überreste des seit dem Sommer 1914 als vermisst geltenden Bergführers Johannes Naegeli aus dem Eis des Oberaargletschers aufgetaucht sind. Die genaue Lektüre jedoch bringt Informationen an den Tag, die im Text verschwiegen werden, die seine blinden Flecken aber diskursiv verorten. In der zweiten, vollständig lesbaren Spalte des Artikels ist davon die Rede, dass einige Tage vor Entdeckung der Leiche des Bergführers der Körper eines Infanteristen der österreichisch-ungarischen Monarchie aus dem Giogo Lungo in den Dolomiten aufgetaucht sei. Und Anfang Juli schließlich habe die „Vallée Blanche“ den Körper eines seiner Opfer zurückgebracht. „Coincidence?“, ein zufälliges Zusammentreffen?, fragt der Artikel. Und er gibt in der dritten, abgeschnittenen, aber gerade noch ergänzbaren Spalte die implizierte Antwort [...]. Ungeachtet des rationalen Sachverhalts, dass die Freigabe von Toten von der Bewegung des Eises abhängt, suggeriert der Artikel eine Art Schicksalszusammenhang zwischen dem Fund des Bergführers Naegeli und dem eines Infanteristen, der im Ersten Weltkrieg in den Dolomiten gefallen war. Dieser Schicksalszusammenhang macht eine verborgene Textschicht lesbar : Auch Selwyn wurde zum Opfer des Ersten Weltkriegs. Denn sein Einzug in den Krieg zwang ihn, sich von seinem Freund Johannes Naegeli zu trennen. Nichts sei ihm so schwergefallen, bemerkt Selwyn an früherer Stelle, wie dieser Abschied – selbst die Trennung von seiner späteren Frau Hedi während der Kriegszeit habe ihm nicht annähernd denselben Schmerz bereitet (vgl. DA, 24) Selwyns Passion für die Bersteigerei verbindet sich in dieser Perspektive mit einer ‚vergrabenen‘ Passion für einen Mann, der ihm durch den Krieg genommen wurde. Von hier aus gewinnt seine traumatische Symptomatik eine schärfere Kontur, ohne dass sie vollständig aufgeklärt würde. Das Tabu der Homophilie, das in der dritten Erzählung der *Ausgewanderten* in den Vordergrund rückt, berührt sich mit dem Motiv des Fremdseins, des inneren Exils und der gleichsam tödlichen Erstarrung. Nach der Mitteilung, dass sein Freund Naegeli kurz nach der Kriegsmobilmachung im Gebirge verunglückt sei, ist es dem „Kasernierten und Uniformierten“ Selwyn, als sei [er] begraben unter Schnee und Eis“. (DA, 25) Der Schock des Verlusts artikuliert sich in der sprachlichen Wiederholung des von Naegeli erlittenen Verschüttungstraumas und deutet auf Selwyns eigene Traumatisierung. Die sprachliche Wiederholung wird noch einmal verdoppelt in der Photographie eines Gletschers, mit der das Unglück assoziativ und affektiv wieder belebt ist. » Claudia Öhlschläger, p. 47-49.

Blanche avait redonné la dépouille d'une de ses victimes. Coïncidence ? En fait, l'article suggère un lien entre les deux destinées, celle du guide Naegeli et celle du fantassin tombé dans les Dolomites durant la Première Guerre mondiale. Mais le Dr Selwyn fut aussi une victime de la Première Guerre mondiale puisque celle-ci l'obligea à se séparer de son ami<sup>252</sup>.

### III. 2. 2. *Paul Bereyter*

Dans le récit du *Dr Selwyn* les photos revêtent principalement une signification symbolique ou métaphorique ; nous constaterons que la photographie figure ici en tant que trace du passé et qu'elle fait soit resurgir l'être dans l'instant fortuit et éphémère, soit relève de l'archive en reproduisant dessins, plans, écritures.

#### **Prolepse interne : image p. 41**

C'est une photo, en mode paysage, d'une voie de chemin de fer avec sur la gauche une forêt de conifères. La ligne fuyante des rails évoque l'évolution, le devenir, l'Histoire mais le chemin de fer, emblème de l'ère industrielle, représente dans le contexte de ce récit la Shoah : croisement de la science et de la barbarie. Le texte situé en-dessous de l'image renvoie au suicide du personnage éponyme – événement déclencheur de la nouvelle écrite par le narrateur :

Im Januar 1984 erreichte mich aus S. die Nachricht, Paul Bereyter, bei dem ich in der Volksschule gewesen war, habe am Abend des 30. Dezember, also ein Woche nach seinem 74. Geburtstag, seinem Leben ein Ende gemacht, indem er sich, eine kleine Strecke außerhalb von S., dort, wo die Bahnlinie in einem Bogen aus dem kleinen Weidengehölz herausführt und das offene Feld gewinnt, vor den Zug legte<sup>253</sup>.

Mais le suicide est aussi, on l'a vu, le déclencheur de l'ouvrage *Die Ausgewanderten* écrit par l'auteur. W.G. Sebald confie, au cours d'un entretien, que c'est l'annonce du suicide de son instituteur survenu peu après celui de Jean Améry qui fit l'effet d'un catalyseur et fit naître en lui des réflexions sur les survivants de la Shoah mais aussi sur leur douleur qui « finalement » les « submerge » :

---

<sup>252</sup> C'est ainsi, conclut Claudia Öhlschläger, que le tabou de l'homophilie est abordé et rejoint le thème de l'altérité, de l'émigration intérieure et de la mort.

<sup>253</sup> « En janvier 1984 me parvint de S. l'avis qu'au soir du 30 décembre, soit dans la semaine suivant son soixante-quatorzième anniversaire, Paul Bereyter, chez qui j'avais été à l'école primaire, avait, à faible distance de la ville, à l'endroit où la ligne de chemin de fer, dans une courbe, débouche d'un petit bosquet de saules pour gagner la rase campagne, mis fin à ses jours en s'allongeant sur les rails au passage du train. » *DA*, p. 41 (*Les émigrants*, p. 43-44).



The Emigrants started from a phone call I got from my mother, telling me that my schoolteacher in Sonthofen had committed suicide. This wasn't very long after Jean Améry's suicide, and I had been working on Améry. A sort of constellation emerged about this business of surviving and about the great time lag between the infliction of injustice and when it finally overwhelms you. I began to understand vaguely what this was all about, in the case of my schoolteacher. And that triggered all the other memories I had<sup>254</sup>.

Cette image jointe au texte constitue une prolepse et veut afficher la réalité objective de la tragédie – bien que le nom du lieu ne soit désigné que par la lettre S. ; d'autre part elle met en miroir le signifié de manière synchronique tandis que les mots écrits en dessous résument le destin de Paul Bereyter : alors que l'image dit la tragédie de manière immédiate et simultanée, le texte a besoin de temps. La prégnance de cet incipit est due à l'assemblage de ces deux discours – celui de l'image et celui du mot.

### **Mandala : image p. 50**

C'est la reprographie d'un dessin : celui de la classe du narrateur et de ses camarades (*wir*). Le croquis que l'on suppose avoir été dessiné par le narrateur lui-même, alors enfant, souligne le témoignage autobiographique en livrant des informations précises : *In unserer Klassenzimmer, dessen Plan wir maßstabsgetreu in unsere Schulhefte einzeichnen mussten, standen in drei Reihen 26 an den geölten Bretterboden festgeschraubte Bänke*<sup>255</sup>. La photo est donc ici transmission d'un document et ressortit à la notion d'archive familiale puisqu'il s'agit d'un plan à l'échelle conservé dans le but de compléter l'histoire voire la mythologie familiale. Ce schéma, dessiné de la main d'un enfant ainsi que le trahissent l'écriture scolaire et le trait un peu maladroit, instruit non seulement sur l'enseignement du maître d'école – ce dessin fait partie de la pédagogie de Paul Bereyter – mais aussi représente l'idée que le narrateur a gardée de sa classe. Véritable mandala – pour autant que ces traits reproduisent l'univers du narrateur enfant –, cette réduction géométrique symbolise la salle de classe de manière universelle – l'idée de la salle de classe – et touche par là le lecteur ; ce dessin, c'est la salle de classe qui appartient à la diégèse, mais c'est aussi « une salle de classe », « la salle de classe ».

---

<sup>254</sup> « *Les émigrants* sont partis d'un coup de téléphone de ma mère me disant que mon instituteur de Sonthofen s'était suicidé. Cela arriva peu après le suicide de Jean Améry et j'avais travaillé sur Améry. C'est ainsi qu'une sorte de constellation apparut sur l'histoire des survivants et sur la longue durée de temps séparant l'affliction causée par l'injustice et le moment où finalement elle vous submerge. Je commençai à comprendre vaguement ce dont il s'agissait dans le cas de mon instituteur. Et cela réveilla tous les autres souvenirs que j'avais en moi. » Carole Angier, *Who is W.G. Sebald?* In : *The emergence of memory, conversations with W.G. Sebald*, p. 69-70 (traduction personnelle).

<sup>255</sup> « Dans notre salle de classe, dont il nous fallait reproduire le plan à l'échelle dans nos cahiers d'écolier, il y avait sur trois rangs vingt-six bancs vissés sur le plancher huilé. » *DA*, p. 50 (*Les émigrants*, p 51-51).

## L'album de photos : p. 69, 70, 71, 73, 78, 82, 83

Ici le geste déictique accompagne les photos car lorsque l'on « montre ses photos », l'on montre et pointe du doigt l'image. La photographie, explique Roland Barthes dans *La Chambre claire*, n'est qu'un « chant » alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » et « ne peut sortir de ce pur langage déictique » :

Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste [celui de montrer] ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel !* mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère. Montrez vos photos à quelqu'un ; il sortira aussitôt les siennes : « Voyez, ici, c'est mon frère ; là, c'est moi enfant », etc. ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique. C'est pourquoi, autant il est licite de parler d'une photo, autant il me paraissait improbable de parler de la Photographie<sup>256</sup>.

Ce sont tout d'abord deux photographies (p. 69, p. 70) qui attestent de la vie de Paul. Le narrateur raconte que lors d'une visite à la villa Bonlieu, Mme Landau lui confie un album de photos qui renseigne sur la vie de Paul et est annoté de la main même de l'instituteur :

Wie zur näheren Erklärung dieser mit dem Lebenslauf eines deutschen Volksschullehrers in den dreißiger Jahren ja nicht ohne weiteres vereinbaren Auskunft legte mir Mme. Landau ein großformatiges Album vor, in welchem nicht nur die fragliche Zeit, sondern, von einigen Leerstellen abgesehen, fast das gesamte Leben Paul Bereyters fotografisch dokumentiert und von seiner eigenen Hand annotiert war<sup>257</sup>.

Et, écrit le narrateur, en regardant ces photos, j'avais l'impression que les morts revenaient ou que nous, les vivants, étions sur le point de les rejoindre : *Einmal ums andere, vorwärts und rückwärts durchblättert ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen*<sup>258</sup>. Ces clichés constituent donc un espace dans lequel le narrateur retrouve dans le présent le passé de Paul Bereyter, de sorte que le temps est aboli et remplacé par une dimension métaphysique où les vivants et les morts se rejoignent. Sur la photographie p. 69 figure un groupe de jeunes gens posant en uniforme : l'attitude est rigide, les visages offrent des expressions plutôt fermées. La raideur et l'austérité qui s'en dégagent attestent du caractère obtus de l'enseignement prodigué. Il s'agit, selon toute vraisemblance,

<sup>256</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, p.15.

<sup>257</sup> « Comme pour expliciter cette information difficilement compatible avec la biographie d'un instituteur allemand des années trente, Mme Landau me mit devant les yeux un album de grand format recelant, annotés de sa main à lui, non seulement les documents photographiques de cette période, mais aussi, à l'exception de quelques lacunes, la vie entière de Paul Bereyter. » DA, p. 68 (*Les émigrants*, p. 66-67).

<sup>258</sup> « Cet après-midi, je tournai et retournai les pages de l'album, d'avant en arrière, d'arrière en avant, et je n'ai depuis cessé de le refeuilleter car à regarder les photographies qu'il renferme, il me semblait effectivement et il me semble encore aujourd'hui que les morts reviennent ou bien que nous sommes sur le point de nous fondre en eux. » DA, p. 68-69 (*Les émigrants*, p. 67).

ainsi que le signale le texte, du séminaire de Lauingen que Paul qualifiait d' « établissement de dressage » :

Es folgten die Jahre in einem Landschulheim, kaum minder glücklich als die eben vergangene Kindheit, und daran anschließend der Eintritt in das Lehrerseminar Lauingen, das Paul in der Bildunterschrift als die Lehrerabrichtungsanstalt Lauingen bezeichnete. Mme. Landau merkte dazu an, Paul habe sich dieser von den borniertesten Richtlinien und einem krankhaften Katholizismus bestimmten Ausbildung nur deshalb unterzogen, weil er um jeden Preis, auch um den einer solchen Ausbildung, Kinderlehrer werden wollte, und einzig sein absolut bedingungsloser Idealismus habe es ihm erlaubt, die Lauinger Zeit durchzustehen, ohne einen Schaden zu nehmen an seiner Seele<sup>259</sup>.

Le moment historique présent dans cette image correspond à l'ascension du national-socialisme que la couleur sombre des uniformes évoque. En revanche, un effet de lumière se dégage de la photo suivante qui représente une salle de classe – celle de Paul Bereyter – (p. 70) et qui reflète l'enseignement « éclairé » du maître : en fait ces deux dernières images constituent un diptyque illustrant la dualité entre la formation à laquelle dut se soumettre le futur instituteur et l'enseignement qu'il dispensa. Tandis que le dessin de l'enfant montrant la salle de classe (p. 50) correspond à la perception personnelle et intime du narrateur enfant, ces deux dernières photos illustrent l'univers dichotomique de l'instituteur qui subit les sévices du national-socialisme.

Le narrateur écrit que l'été 1935 fut une des plus belles époques de la vie du personnage, ainsi qu'en témoignent les photographies de l'album (c'est encore une fois le même geste déictique dont parle Roland Barthes dans *La chambre claire*) : *Der auf das Probejahr folgende Sommer 1935 brachte, wie die Alumbilder sowie einzelne Erläuterungen Mme. Landaus sogleich deutlich werden ließen, eine der schönsten Zeiten überhaupt im Leben des angehenden Volksschullehrers Paul Bereyter mit dem mehrwöchigen Aufenthalt in S. der Helen Hollaender aus Wien*<sup>260</sup>. Les quatre photos (p. 71) ou plus exactement une + trois évoquent l'idylle (visages rayonnants, un paysage alpin pour arrière-plan) mais la présence du liseré noir oblige à inscrire *thanatos* dans le signifié. Le narrateur rapporte que Paul a apposé un double point d'exclamation à l'inscription précisant que son amie Helen avait habité chez lui lors de ce séjour. Il s'agit ici d'un discours à quatre voix dans la mesure où l'on entend la

---

<sup>259</sup> « Suivaient les années d'internat, presque aussi heureuses que les années d'enfance tout juste révolues, puis l'entrée à l'école normale de Lauingen, que Paul en légende qualifiait de maison de dressage pour instituteurs. Mme Landau commenta en disant que si Paul s'était plié à cette formation dictée par un catholicisme maladif et soumise aux préceptes les plus bornés qui soient, c'était qu'il voulait à tout prix, même au prix d'une telle formation, devenir maître d'école, et que seul son idéalisme intransigeant lui avait permis de franchir cette étape de Lauingen sans que son âme s'en trouve altérée. » *DA*, p. 69-70 (*Les émigrants*, p. 68).

<sup>260</sup> « À l'issue de l'année de probation, l'été 1935 fut, il suffisait de voir les photos de l'album et d'entendre les explications détaillées de Mme Landau, l'une des plus belles périodes dans la vie du jeune instituteur Paul Bereyter, grâce à la présence à S., pendant plusieurs semaines, de Helen Hollaender, venue de Vienne. » *DA*, p. 70-71 (*Les émigrants*, p. 69).

voix du narrateur, celle de Mme Landau, celle des photographies – pour autant que celles-ci représentent un discours – et celle des annotations :

Die um ein paar Monate ältere Helen, die, so findet es sich im Album mit doppeltem Ausrufezeichen vermerkt, bei Bereyters im Hause wohnte, während die Mutter in der Pension Luitpold einquartiert war, ist für den Paul, einer Mutmaßung Mme. Landaus zufolge, nicht weniger als seine Offenbarung gewesen, denn wenn diese Bilder nicht trügen, sagte sie, dann war die Helen Hollaender freimütig, klug und zudem ein ziemlich tiefes Wasser, in welchem der Paul gerne sich spiegelte<sup>261</sup>.

Le narrateur, tout en feuilletant l'album, raconte que c'est une petite photo (p. 73) prise un dimanche après-midi sur laquelle figure un Paul à la maigreur effrayante qui illustre la manière dont il a basculé du « bonheur dans le malheur ». : *Wie wenig wohl er sich zu jener Zeit befunden haben muss, zeigt eine kleine Sonntagnachmittagsfotografie, auf der links außen der innerhalb von Monatsfrist aus dem Glück ins Unglück verstoßene Paul abgebildet ist als ein zum Erschrecken magerer, fast auf dem Punkt der körperlichen Verflüchtigung sich befindender Mensch*<sup>262</sup>. Tandis que ces clichés (p. 71-73) procèdent du même geste de la part de l'auteur et du narrateur, elles prennent leur dimension historique et tragique lorsque Mme Landau, racontant l'histoire, confie que, sans aucun doute, Helen Hollaender et sa mère ont été déportées : *Nach dem, was sie selbst habe in Erfahrung bringen können, bestünde aber wenig Zweifel daran, dass sie zusammen mit ihrer Mutter deportiert worden sei in einem dieser meist noch vor dem Morgengrauen von den Wiener Bahnhöfen abgehenden Sonderzüge, wahrscheinlich zunächst nach Theresienstadt*<sup>263</sup>. Ces deux images accompagnent le texte qui informe le lecteur du drame : le particulier – les images – se superpose au général – le texte en racontant une histoire traite de l'Histoire. Le lecteur, en regardant ces images, doit affronter ce que Paul Ricoeur dans *Temps et récit* appelle l'« aporétique de la temporalité » à savoir la dualité entre le temps de l'âme et le temps objectif – le temps psychologique et le temps cosmique : *Notre poétique du récit a besoin de la complicité autant que du contraste entre la conscience interne et la succession objective, pour rendre plus urgente la recherche des médiations narratives entre la concordance discordante du temps phénoménologique et la simple succession du temps physique*<sup>264</sup>.

---

<sup>261</sup> « De quelques mois son aînée, Helen, qui, ainsi qu'il est précisé avec un double point d'exclamation dans l'album, habitait la maison des Bereyter tandis que sa mère était logée à la pension Luitpold, fut, à en croire Mme. Landau, une véritable révélation pour Paul, car, si les photographies ne mentent pas, la jeune femme était intelligente, ouverte, non pas une eau dormante, mais une eau profonde où Paul aimait à se mirer. » DA, p. 71-72 (*Les émigrants*, p. 69).

<sup>262</sup> « Une petite photographie prise un dimanche après-midi atteste le marasme dans lequel il devait se trouver à cette époque; tout à fait à gauche, Paul, qui en l'espace d'un mois a été chassé de sa vie heureuse et précipité dans le malheur, affiche une maigreur effrayante et semble proche de la totale évanescence. » DA, p. 72, 73 (*Les émigrants*, p. 70-71).

<sup>263</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>264</sup> Ricoeur Paul : *Temps et récit*, III, Paris, Edition du Seuil, 1985, p. 36.

La photo sur laquelle figure une grande voiture découverte (p. 78) n'est pas mentionnée par le narrateur, qui se contente de poursuivre le récit de Mme Landau. Le cliché de la voiture « Dürkopp » illustre la réussite familiale incarnée par l'Emporium – l'affaire florissante bâtie par le grand-père de Paul :

Das Emporium, fügte Mme. Landau noch an, habe anscheinend als das einzige größere Geschäft am Ort und in der ganzen Umgebung der Familie Bereyter eine gutbürgerliche Existenz und selbst einiges darüber hinaus ermöglicht, was man, so Mme. Landau, allein schon daran ermessen könne, dass der Theodor in den zwanziger Jahren einen Dürkopp gefahren habe, mit dem er, wie Paul erinnerte, bis ins Tirol hinein, bis nach Ulm und bis an den Bodensee Aufsehen erregte<sup>265</sup>.

L'automobile symbolise aussi l'épanouissement de l'industrie allemande voulue par l'époque bismarckienne puis wilhelminienne. Cette image est le témoignage d'une période heureuse, mais les lignes suivantes, en faisant allusion aux crimes antisémites du Troisième Reich, rappellent le scandale de la tragédie historique. Il est en effet question dans ce passage de Theodor Bereyter, le grand-père de Paul, qui mourut le dimanche des Rameaux de l'année 1936. En réalité, dit Mme Landau, ce sont les exactions commises à l'égard de la communauté juive de Gunzenhausen installée dans cette ville depuis des générations qui eurent raison de lui. Theodor Bereyter fut inhumé dans un coin du cimetière réservé aux incroyants et aux suicidés :

Gestorben war der Theodor Bereyter, auch das weiß ich aus den Erzählungen Mme. Landaus, die sich, wie mir von Mal zu Mal klarer wurde, endlos mit dem Paul über all diese Dinge unterhalten haben musste, am Palmsonntag des Jahres 1936, wie es hieß, an einem Herzversagen, in Wahrheit jedoch, das hob Mme. Landau eigens hervor, an der Wut und Angst, die an ihm fraßen, seit es genau zwei Jahre vor seinem Todestag in seinem Heimatort Gunzenhausen zu schweren Ausschreitungen gegen die dort seit Generationen ansässigen jüdischen Familien gekommen war. Beerdigt worden sei der Emporiumsbesitzer, dem außer seiner Frau und seinen Angestellten niemand das letzte Geleit gegeben habe, noch vor Ostern auf einem abseitigen, hinter einem Mäuerchen gelegenen, für Konfessionslose und Selbstmörder reservierten Platz auf dem Friedhof von S<sup>266</sup>.

Les deux images suivantes (p. 82, 83), ayant pour inscription sous le deuxième volet : *zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo ?*, sont intégrées dans le récit. En participant et de l'album – à supposer qu'il s'agisse toujours de l'album de photos donné au

---

<sup>265</sup> « Unique commerce de quelque importance dans l'agglomération et ses alentours, le Grand Bazar avait semble-t-il permis à la famille Bereyter, ajouta Mme Landau, de mener une existence de bons bourgeois, et même un peu plus si l'on songe par exemple que Theodor, dans les années vingt, conduisait une Dürkopp dans laquelle, comme Paul aimait à le rappeler, poussant jusqu'au Tyrol, à Ulm ou au lac de Constance, il ne passait pas inaperçu. » DA, p.78-79 (*Les émigrants*, p. 75-76).

<sup>266</sup> « Theodor Bereyter était mort, cela aussi je le tiens des récits de Mme Landau qui, j'en prenais conscience un peu plus à chaque fois, avait dû avoir avec Paul des conversations interminables sur toutes ces choses, le dimanche des Rameaux de l'année 1936, d'un malaise cardiaque, avait-on dit, mais en vérité, comme Mme Landau tenait à le souligner, à cause de l'angoisse et de la rage qui s'étaient emparés de lui depuis que, deux ans jour pour jour avant sa mort, sa petite ville natale de Gunzenhausen avait été le théâtre de graves exactions commises à l'encontre de familles juives installées là-bas depuis des générations. Avec seulement sa femme et ses employés pour l'accompagner à sa dernière demeure, le propriétaire du Grand Bazar avait été inhumé dès avant Pâques au cimetière de S., dans un coin à l'écart masqué par un muret et réservé aux incroyants et aux suicidés. » DA, p. 79 (*Les émigrants*, p. 76).

narrateur par Mme Landau – et du récit du narrateur, l’inscription fait se croiser l’espace temporel et narratif de ces deux instances. D’autre part le narrateur explique que Paul Bereyter servit six ans dans l’artillerie motorisée, changeant de lieu que ce soit dans son pays en Allemagne ou dans les pays occupés en Pologne, en Belgique, en France, dans les Balkans, en Russie ou ceux bordant la Méditerranée :

Sechs Jahre diente er, wenn das so gesagt werden kann, bei der motorisierten Artillerie und wechselte zwischen den verschiedensten Standorten in der großdeutschen Heimat und den bald zahlreichen besetzten Ländern hin und her, war in Polen, Belgien, Frankreich, auf dem Balkan, in Russland und am Mittelmeer und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält. Die Jahreszahlen und –zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Berditschew, ein Frühjahr im Departement Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien, immer jedenfalls war man, wie der Paul unter diese Photographie geschrieben hat, zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo? und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde, mit jedem Pulsschlag, unbegreiflicher, eigenschaftsloser und abstrakter<sup>267</sup>.

Les deux photos de Paul Bereyter montrent l’exilé seul et mélancolique mais aussi absent et ailleurs : le regard, détourné de l’objectif, porte loin. C’est la « stylisation du je en promeneur apatride et constamment en mouvement », qui procède, note Oliver Sill, d’une nouvelle expérience du monde, laquelle nous a appris que le malheur pouvait s’emparer de l’homme à tout moment : *Die Stilisierung des Ichs zum heimatlosen, stets ruhelosen Wanderer ist die Konsequenz einer bis dahin unbekanntten Erfahrung von Welt, in die der Tod plötzlich einbrechen kann, einer mysteriösen, rätselhaften, ebenso bedrohlichen wie bedrohten Welt, in der die Menschen, plötzlich und unerwartet, vom ‚Unglück‘ heimgesucht werden können*<sup>268</sup>.

### **Fragments extraits des cahiers noirs : images p. 86, 87**

En tendant au narrateur les cahiers noirs<sup>269</sup>, Mme Landau déclare que Paul avait écrit là des choses qui l’avaient conduite à penser que sa place était parmi les exilés et non à S. Ce

---

<sup>267</sup> « Six ans durant, il allait servir, si l’on peut appeler cela ainsi, dans l’artillerie motorisée, et se retrouver affecté dans les endroits les plus divers du Grand Reich allemand, puis bientôt trimbalé dans de nombreux pays occupés, Pologne, Belgique, France, Balkans, Russie, pourtour méditerranéen ; et il aura vu plus que tout homme ne peut retenir. Les années et les saisons passaient, à un automne wallon succédait un hiver blanc et interminable dans la région de Berditchew, un printemps en Haute-Saône, un été sur la côte dalmate ou en Roumanie, en tout cas on était toujours, comme Paul l’a écrit au-dessous de cette photographie, à quelque deux mille kilomètres à vol d’oiseau... mais d’où ? » DA, p. 82, 83 (*Les émigrants*, p. 78-79).

<sup>268</sup> « La stylisation du je en marcheur apatride et constamment en mouvement est la conséquence d’une expérience du monde jusqu’ici inconnue, où la mort peut faire irruption, d’un monde mystérieux, énigmatique, autant menaçant que menacé, où les hommes peuvent être, de manière soudaine et inattendue, frappés par le ‘malheur’. » Oliver Sill, « Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden ». Textbeziehungen zwischen Werken von W.G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov », p. 607. In : *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1997, p. 596-623. (traduction personnelle).

<sup>269</sup> Dans la « Mappe 5 : Bereyter Material » (Archives de Marbach) se trouvent deux cahiers - un noir et un vert - ayant appartenu à un instituteur qui porte le nom de Armin Müller. Y figure également une coupure de journal - *Allgäuer Anzeigblatt* vom 22-10-80 – qui annonce le décès de cet instituteur à l’âge de 73 ans : « Trauer um einen beliebten Mitbürger ». On retrouve dans ces cahiers verts les passages photographiés p. 86 et 87 de *Die Ausgewanderten*.

sont deux images qui représentent deux extraits des cahiers de toile noire de Paul Bereyter et rédigés en sténographie Gabelsberger. Les photographies font figure, nous l'avons dit, de portraits psychologiques : de même que dans dans « Logis in einem Landhaus » l'écriture de Gottfried Keller et de Robert Walser permet à Sebald de déduire certains traits de leurs caractères<sup>270</sup>, ici le graphisme très ciselé et un peu penché invite le lecteur à entrevoir la nature tourmentée et mélancolique de Paul. Dans ces cahiers l'instituteur recopie des extraits d'auteurs qu'il aime lire. Il s'agit d'auteurs – pour la plupart émigrés juifs – qui se sont donné la mort. On peut lire sur la première image : *Es ging schief mit ihr: Sie sprang aus dem Fenster zu Berlin, nicht lang vor der Machtergreifung*<sup>271</sup>, et sur la deuxième image : *Sie erhängte sich [...] mit einem melancholischen Penchant für Narkotika*<sup>272</sup>. Lucy Landau explique que la lecture de ces auteurs passionnait Paul Bereyter ainsi qu'en témoignent ses cahiers recouverts d'extraits :

Er habe gelesen und gelesen – Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler und Zweig, in erster Linie also Schriftsteller, die sich das Leben genommen hatten oder nahe daran waren, es zu tun. Seine Exzerptheftchen geben einen Begriff davon, wie ungeheuer ihn insbesondere das Leben dieser Autoren interessiert hat. Hunderte von Seiten hat er exzerpiert, größtenteils in Gabelsberger Kurzschrift, weil es ihm sonst nicht geschwind genug gegangen wäre, und immer wieder stößt man auf Selbstmordgeschichten<sup>273</sup>.

Ces fragments de textes racontent des histoires de suicide et annoncent celui de Paul Bereyter qui éprouve davantage le sentiment d'être un exilé que d'appartenir à son village. Le geste du narrateur, ici, relève de l'intertextualité ; il s'agit, en effet, de textes recopiés eux-mêmes par Paul Bereyter et qui ont été écrits par des écrivains ayant voulu mettre fin à leur existence. Tandis qu'il passe ses journées à travailler au jardin, en harmonie avec la nature, Paul Bereyter se consacre la nuit à la lecture de ces auteurs de l'exil dont il recopie des extraits. Il s'agit d'occupations radicalement opposées mais elles renvoient l'une et l'autre à l'attitude d'un exilé qui subit la violence de l'Histoire et se réfugie dans la nature.

Hier in Bonlieu, erzählte mir Mme. Landau im Verlauf eines anderen Gesprächs, verbrachte Paul viel Zeit mit der Gartenarbeit, die er liebte wie vielleicht nichts sonst. Er hatte mich, als wir nach der Rückkehr aus Salins den Beschluss fassten, dass er von nun an in Bonlieu leben würde, sogleich gebeten, ob er sich nicht des ziemlich vernachlässigten Gartens annehmen dürfe. Und tatsächlich war dem Paul ein wahrhaft einmaliges Verwandlungswerk gelungen. Die jungen Bäume, die Blumen, die

<sup>270</sup> *Logis*, p. 124-126.

<sup>271</sup> « Ça a mal fini pour elle : elle sauta de la fenêtre à Berlin, peu avant la prise du pouvoir » *DA*, p. 86 (traduction et soulignement personnels).

<sup>272</sup> « Elle se pendit [...] avec un penchant mélancolique pour les narcotiques ». *DA*, p. 87 (traduction et soulignement personnel).

<sup>273</sup> « Il lisait et lisait – Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler et Zweig, autrement dit, en premier lieu, des écrivains qui s'étaient donné la mort ou avaient été près de le faire. Ses cahiers de citations donnent une idée de l'intérêt immense qu'il portait à la vie de ces auteurs. Il avait pris des notes sur des centaines et des centaines de pages, pour l'essentiel en sténographie selon le système Gabelsberger, car sinon cela n'eût pas été assez rapide pour lui, et sans cesse on tombe sur des histoires de suicide. » *DA*, p. 86 (*Les émigrants*, p. 82).

Blatt- und Kletterpflanzen, die schattigen Efeubeete, die Rhododendren, die Rosensträucher, die Stauden und Boschen – es war alles am Wachsen, und nirgends gab es eine kahle Stelle mehr<sup>274</sup>.

Et en tant que document authentique ces pages sont encore une fois ce que Walter Benjamin nomme des preuves du procès historique : *Beweisstücke im historischen Prozess*<sup>275</sup>.

### Croquis : image p. 91

Le narrateur explique que les paroles de Mme Landau selon lesquelles le chemin de fer avait toujours revêtu une grande importance pour Paul lui rappellent les gares, les voies ferrées que ce dernier dessinait au tableau et que ses camarades et lui devaient recopier. Le croquis (p. 91) – à l'inverse de celui p. 50 – n'a vraisemblablement pas été dessiné par un enfant, ainsi que le manifestent l'écriture et la facture du dessin ; il est donc probable que ces traits aient été exécutés par le narrateur dans le dessein de reproduire ceux de l'instituteur au tableau – dans le temps raconté ; ils signifient l'obsession de Paul et mettent en lumière la cohérence de son suicide : *Die Eisenbahn hatte für Paul eine tiefe Bedeutung. Wahrscheinlich schien es ihm immer, als führe sie in den Tod. Fahrpläne, Kursbücher, die Logistik des ganzen Eisenbahnwesens, das alles war für ihn, wie die Wohnung in S. sogleich erkennen ließ, zeitweise zu einer Obsession geworden*<sup>276</sup>. Certes le chemin de fer dans le cadre du national-socialisme réunit progrès technique et barbarie, mais il traduit pour W.G. Sebald aussi, plus largement, « notre propagation sur terre » qui passe par « l'incessante combustion de toutes substances combustibles ». Le narrateur des *Anneaux de Saturne* décrit notre existence humaine comme procédant d'un gigantesque phénomène d'ignition qui s'intensifie toujours plus et dont on ignore l'heure à laquelle il s'éteindra :

Die Verkohlung der höheren Pflanzenarten, die unaufhörliche Verbrennung aller brennbaren Substanz ist der Antrieb für unsere Verbreitung über die Erde. Vom ersten Windlicht bis zu den Reverberen des achtzehnten Jahrhunderts und vom Schein der Reverberen bis zum fahlen Glanz der Bogenlampen über den belgischen Autobahnen ist alles Verbrennung, und Verbrennung ist das innerste Prinzip eines jeden von uns hergestellten Gegenstandes. Die Anfertigung eines Angelhakens, die Manufaktur einer Porzellantasse und die Produktion eines Fernsehprogramms beruhen letzten Endes auf dem gleichen Vorgang der Verbrennung. Die von uns ersonnenen Maschinen haben wie unsere Körper und wie

<sup>274</sup> « Ici, à Bonlieu, me raconta Mme. Landau au cours d'une autre conversation, Paul passait beaucoup de temps à jardiner, car il aimait sans doute cette occupation plus que tout autre. La première chose qu'il avait voulu savoir, lorsque à notre retour de Salins nous avons pris la décision qu'il vivrait désormais à Bonlieu, c'était s'il ne pourrait s'occuper du jardin, qui était plutôt à l'abandon. Et de fait, il avait littéralement réussi à le transfigurer. Les jeunes arbres, les fleurs, les plantes vivaces et les grimpanes, les massifs de lierre à l'ombre, les rhododendrons, les rosiers, les arbustes et les buissons – tout était en pleine croissance et il n'y avait plus d'endroit où la terre fût à nu. » DA, p. 85 (*Les émigrants*, p. 81).

<sup>275</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 25.

<sup>276</sup> « Les chemins de fer revêtaient pour Paul une profonde signification. Vraisemblablement avait-il toujours pensé qu'ils menaient à la mort. Les itinéraires, les horaires, les indicateurs, toute la logistique ferroviaire étaient à certaines périodes devenus pour lui, comme son appartement de S. le trahissait aussitôt, une véritable obsession. » DA, p. 90, 91 (*Les émigrants*, p. 86).



unsere Sehnsucht ein langsam zerglühendes Herz. Die ganze Menschheitszivilisation war von Anfang an nichts als ein von Stunde zu Stunde intensiver werdendes Glosen, von dem niemand weiss, bis auf welchen Grad es zunehmen und wann es allmählich ersterben wird<sup>277</sup>.

Cette image – réduction géométrique du chemin de fer – fait écho aux mots prononcés par le narrateur de *Die Ringe des Saturn* expliquant que « Thomas Browne est frappé par l'impermanence de toutes choses en rapport avec un processus sans fin de transformation » ; il en déduit que « sur chaque forme nouvelle plane l'ombre de la destruction » :

Ähnlich wie in diesem fortwährenden Prozess des Fressens und des Gefressenwerdens hat auch für Thomas Browne nichts Bestand. Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung. Es verläuft nämlich die Geschichte jedes einzelnen, die jedes Gemeinwesens und die der ganzen Welt nicht auf einem stets weiter und schöner sich aufschwingenden Bogen, sondern auf einer Bahn, die, nachdem der Meridian erreicht ist, hinunterfährt in die Dunkelheit<sup>278</sup>.

### III. 2. 3. *Ambros Adelwarth*

Ce récit est celui du narrateur qui parle de son grand-oncle dont il ne se souvient presque pas ; il n'a gardé en mémoire que les images recueillies, alors qu'il n'avait que sept ans, lors d'une réunion familiale au cours de laquelle l'oncle Adelwarth fit un discours à la fin du repas. En fait c'est surtout tante Fini qui prend en charge le récit, repris par le narrateur.

Les photographies présentées dans cette histoire peuvent être regroupées selon les catégories suivantes :

- Photos de famille, de groupes
- Photos d'édifices, de bâtiments divers, de maisons, d'hôtels
- Photos-portraits
- Reprographies de documents écrits (agenda, carte de visite, journal de voyage)

---

<sup>277</sup> « Notre propagation sur terre passe par la carbonisation des espèces végétales supérieures et, d'une manière plus générale, par l'incessante combustion de toutes substances combustibles. De la première lampe-tempête jusqu'aux réverbères du XVIIIe siècle, et de la lueur des réverbères jusqu'au blême éclat des lampadaires qui éclairent les autoroutes belges, tout est combustion, et la combustion est le principe intime de tout objet fabriqué par nous. La confection d'un hameçon, la fabrication d'une tasse de porcelaine et la production d'une émission de télévision reposent au bout du compte sur le même processus de combustion. Les machines conçues pour nous ont, comme nos corps et comme notre nostalgie, un cœur qui se consume lentement. Toute la civilisation humaine n'a jamais été rien d'autre qu'un phénomène d'ignition plus intense d'une heure à l'autre et dont personne ne sait jusqu'où il peut croître ni à partir de quand il commencera à décliner. » *RS*, p. 202-203 (*Les Anneaux de Saturne*, p. 202-203).

<sup>278</sup> « De son côté Thomas Browne est frappé par l'impermanence de toutes choses en rapport avec un processus sans fin de transformation revenant à manger et à être mangé. Sur chaque forme nouvelle plane l'ombre de la destruction. Car l'histoire de chaque individu, celle de chaque communauté et celle de l'humanité entière ne se déploie pas selon une belle courbe perpétuellement ascendante mais suit une voie qui plonge dans l'obscurité après que le méridien a été franchi. » *RS*, p. 35-36 (*Les anneaux de Saturne*, p. 35-36).

À cette liste, il faut ajouter une photo de paysage, une photo d'intérieur, et la reprographie d'une vue aérienne de Jérusalem. Ce sont les photographies de bâtiments qui dominent et chaque catégorie a son discours propre. C'est la raison pour laquelle nous proposons d'étudier chacune d'entre elles.

### **Photos de famille, de groupes : images p. 104, 108, 109, 118**

La première photo, prise en 1939, fait voir une famille d'émigrés allemands ayant fui leur pays à l'époque de la République de Weimar. La seconde a pour toile de fond un paysage de montagne et associe l'idée de pays natal à celle d'idylle, suggérée déjà dans la première photo avec le tableau accroché au mur représentant le village natal. La troisième représente un groupe d'enfants en randonnée – peut-être ce cliché fait-il allusion au *Wandervogel* ? Et la quatrième montre des hommes travaillant sur le sommet d'une synagogue – l'étoile juive devant laquelle ils posent le laisse supposer. C'est le monde de l'émigration, mais c'est aussi le début du XX<sup>e</sup> siècle qui, à travers les différents tableaux, affiche ses thèmes principaux.

C'est en feuilletant un album de photos que le narrateur décide d'aller aux États-Unis pour retrouver les traces d'une branche de sa famille qui émigra à l'époque de la République de Weimar ; le premier cliché (p. 104) est l'occasion pour lui de présenter au lecteur quelques personnages : *Ganz links sitzt die Lina neben dem Kasimir. Ganz rechts sitzt die Tante Theres. Die anderen Leute auf dem Kanapee kenne ich nicht, bis auf das kleine Kind mit der Brille. Das ist die Flossie, die nachmals Sekretärin in Tucson / Arizona geworden ist und mit über fünfzig noch das Bauchtanzen gelernt hat*<sup>279</sup>. Au mur est accrochée une peinture à l'huile représentant le pays natal de la famille. Aussi cette photo hésite-t-elle entre identité et altérité, pays natal et exil, bonheur et malheur, Histoire et chaos. Le cliché fut pris en 1939, date fatale s'il en est : *Die nachstehende Fotografie beispielsweise wurde im März 1939 in der Bronx gemacht*<sup>280</sup>. Il veut témoigner aussi, tout comme les autres, de l'authenticité du récit. D'autre part, ces images procèdent de la mythologie familiale et dessinent une ligne qui se déroule en contrepoint des souvenirs historiques : l'histoire familiale se confond avec la grande Histoire.

La photo suivante (p. 108) est la première image accompagnant le récit pris en charge par tante Fini : *die Tante erzählte aus der Vergangenheit*<sup>281</sup>. Le récit se fait en tournant les

---

<sup>279</sup> « Tout à fait à gauche est assise Lina, aux côtés de Kasimir. Tout à fait à droite, on voit la tante Theres. J'ignore qui sont les autres personnes assises sur le canapé, en dehors de la petite enfant à lunettes. C'est Flossie, qui est plus tard devenue secrétaire à Tucson, Arizona et, à cinquante ans passés, a encore appris la danse du ventre. » DA, p. 103-104 (*Les émigrants*, p. 96-97).

<sup>280</sup> « Ainsi la photo ci-dessous fut prise dans le Bronx en mars 1939. » DA, p. 103. (*Les émigrants*, p. 96).

<sup>281</sup> DA, p. 106.

pages de l'album, et le narrateur reproduit par écrit le geste déictique de celui qui montre ses photos : *Die Theres, der Kasimir und ich*. Les costumes traditionnels des personnages, ainsi que le paysage, signalent la *Heimat*. À cette image pastorale le narrateur oppose la réalité du Vendredi noir : *Der Kasimir ist im Sommer 1929, ein paar Wochen vor dem schwarzen Freitag, von Hamburg aus nachgekommen, weil er als ausgelernter Spengler ebenso wenig eine Arbeit hatte finden können wie ich als Schullehrerin oder wie die Theres, die Schneiderin war*<sup>282</sup>. Il s'agit bien sûr du vendredi 25 octobre 1929 où les cours de la bourse de New York s'effondrèrent ; crise sans précédent, elle annonça la Grande Dépression économique qui plongea le monde entier dans la plus grave crise du XX<sup>e</sup> siècle. Prise un peu plus tard, alors que tante Fini travaille comme assistante scolaire, la photographie (p. 109), que l'œil embrasse en même temps que la photo précédente, bien qu'elle figure sur l'autre page, témoigne d'une excursion faite avec la classe et l'instituteur. Tante Fini raconte : *Das hier ist eine Fotografie aus der damaligen Zeit, wie wir einen Ausflug gemacht haben auf den Falkenstein. Die Schüler haben alle hinten auf der Ladefläche gestanden, während ich mit dem Lehrer Fuchsluger, der ein Nationalsozialist der ersten Stunde gewesen ist, im Führerhaus gesessen bin neben dem Adlerwirt Benedikt Tannheimer, dem der Wagen gehörte*<sup>283</sup>. C'est donc la silhouette de l'instituteur Fuchsluger (en bas à gauche de la photographie), un national-socialiste « de la première heure », qui donne le ton et laisse pressentir l'arrivée d'une Histoire tragique, déjà abordée par les lignes précédant la photo et signalant l'époque difficile – la grande crise économique suivant la chute des cours de la bourse de New York – avec ses conséquences en Allemagne durant la République de Weimar et l'arrivée d'Hitler au pouvoir.

L'oncle Kasimir raconte qu'il ne parvint à trouver du travail durant cette époque de récession économique qu'une seule fois, l'année 1928, pour participer à la reconstruction du toit de la synagogue d'Augsbourg. En fait la photo (p. 118) où apparaît l'oncle Kasimir montre de manière emblématique un moment avant la Shoah durant lequel les Juifs et les Allemands partageaient ensemble la « construction » de la culture allemande : *Das hier bin ich, sagte der Onkel Kasimir, indem er eine postkartengroße, gerahmte Fotografie, die er von*

<sup>282</sup> « Kasimir nous a rejointes de Hambourg à l'été 1929, quelques semaines avant le Vendredi noir, parce que avec sa formation de plombier, il trouvait tout aussi peu de travail que moi comme institutrice ou que Theres comme couturière. » *DA*, p. 108 -109 (*Les émigrants*, p. 101).

<sup>283</sup> « Là, c'est une photographie de cette époque, le jour où nous avons fait une excursion au Falkenstein. Les élèves étaient tous debout à l'arrière, sur la plate-forme, tandis que moi j'étais assise avec le maître Fuchsluger, qui a été un national-socialiste de la première heure, dans la cabine aux côtés de l'aubergiste de l'Adler, Tannheimer, propriétaire du véhicule. » *DA*, p. 109 - 110 (*Les émigrants*, p. 101).

*der Wand genommen hatte, mir über den Tisch zuschob, der ganz rechts außen, von dir aus gesehen*<sup>284</sup>.

### **Photos de constructions**

Les édifices, les bâtiments, les maisons, les hôtels expriment une volonté de puissance mais il se dégage une impression d'inéquation entre les dimensions grandioses de ces constructions et la condition humaine (p. 118, 122, 125) : l'image de la Ville Sainte vue d'en haut et la nuit (p. 206-207) résout la tension : le ciel semé d'étoiles où figure un croissant de lune occupe les deux tiers de la surface et seul un mince bandeau est réservé à la représentation de la ville qui apparaît minuscule, fragile, dérisoire face au cosmos qui la surplombe.

On peut d'autre part considérer avec Thomas Steinaecker que les photographies de construction, qui pour la plupart représentent des façades, correspondent au projet du narrateur d'investiguer derrière la « façade inconnue de l'Histoire »<sup>285</sup>. Car le narrateur, au début de chaque récit, alors qu'il veut retracer la biographie de son personnage se trouve devant une maison fermée<sup>286</sup>.

*Les hôtels : images p. 113, 142, 174, 175*

L'hôtel appartient à l'univers de l'errance : lieu de passage, il est un endroit clos qui permet au voyageur d'avoir un point fixe sur une ligne en mouvement. Mais les quatre hôtels affichent une dimension plus grande que nature que le narrateur tourne en dérision : le Grand Hôtel Eden est coiffé du Mont Cubli, le Banff Springs Hotel – ensemble magnifique s'il en est – est dépassé par les hautes montagnes canadiennes, l'Hôtel des Roches noires exhibe des façades vétustes et délabrées malgré l'apparence d'une somptuosité passée et, flanqué dans le sable, il donne l'impression de retourner vers l'élémentaire, tandis que l'Hôtel Normandy, qui est surdimensionné (*überdimensional*) mais auquel les colombages confèrent un caractère de miniature (*miniaturhaft*), représente le tourisme de masse.

Il s'agit donc, tout d'abord, du Grand Hôtel Eden de Montreux (p. 113) où, semble-t-il, l'oncle Adelwarth a été engagé comme apprenti garçon : tante Fini explique que la carte

---

<sup>284</sup> « C'est moi, dit l'oncle Kasimir en me tendant par-dessus la table une photographie encadrée de la taille d'une carte postale, qu'il avait décrochée du mur ; celui qui est complètement à droite, par rapport à toi. » DA, p. 117 (*Les émigrants*, p. 108).

<sup>285</sup> DA, p. 42.

<sup>286</sup> Thomas Steinaecker, *Literarische Foto-Texte, Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, p. 291.

postale trouvée dans l'album d'Ambros laisse supposer que c'est bien dans cet hôtel qu'il fit ses débuts : *Ich glaube jedenfalls, sagte die Tante Fini, dass es das Eden war, denn in einem vom Adelwarth-Onkel hinterlassenen Ansichtskartenalbum ist dieses weltberühmte Hotel mit seinen gegen die Nachmittagssonne herabgelassenen Sonnenblenden gleich auf einer der ersten Seiten zu reden*<sup>287</sup>. En fait cette photo veut toujours ancrer le récit dans la réalité mais la vue du Grand Hôtel Eden souligne le caractère monumental de l'architecture : la façade gigantesque remplit l'espace. L'hôtel connu pour être le lieu où Vladimir Nabokov a résidé dans ses dernières années est également une allusion à l'écrivain et à son existence d'exilé. Le Banff Springs Hotel (p. 142) est l'endroit où Cosmo séjourne – il y fait une cure sur les conseils de son médecin. Le narrateur ne désigne pas la photo, mais le nom de l'hôtel inséré dans le texte et situé juste en-dessous de la photographie invite le lecteur à déduire qu'il s'agit bien du Banff Springs Hotel – à moins que la connaissance du monde du lecteur ait permis à ce dernier de reconnaître le bâtiment. C'est à nouveau l'intention de réalité objective qui confère au texte les caractéristiques du reportage. La façade affiche la même immensité que celle du Grand Hotel Eden mais elle est ici dominée par les montagnes canadiennes qui imposent à l'édifice une allure de miniature. Ensuite le Grand Hôtel des Roches Noires – *ein ungeheurer Backsteinpalast* – (p. 174) fait partie de ce jeu qui permet au narrateur d'exprimer son ironie à l'égard des projets humains. A côté de l'immensité des éléments naturels ils font l'effet de miniatures, nous l'avons vu, et sont destinés à la destruction ; la façade du Grand Hôtel des Roches Noires est photographiée à contre-jour, ce qui en accentue le côté sombre et sinistre. Cet établissement qui fut un hôtel luxueux n'est plus qu'une « monstruosité monumentale »<sup>288</sup> qui s'enfonce dans le sable, dit le narrateur, faisant allusion ainsi à l'idée métaphysique de la destruction naturelle : *Heute ist das ehemals luxuriöseste Hotel der normannischen Küste nur noch eine zur Hälfte bereits in den Sand gesunkene monumentale Monstrosität*<sup>289</sup>. Le narrateur explique qu'à l'opposé du Grand Hôtel des Roches Noires, l'Hôtel Normandy (p. 175), terminé en 1912, à l'autre extrémité de Trouville-Deauville, fait toujours partie des hôtels réservés à une élite : *Im Gegensatz zu dem allmählich zerfallenden*

<sup>287</sup> « Il me semble en tout cas que c'était l'Eden, dit tante Fini, car dans un album de cartes postales laissé par l'oncle Adelwarth, on peut voir sur l'un des tout premiers feuillets cet hôtel de renommée internationale avec ses stores baissés sur la façade éclairée par le soleil de l'après-midi. » *DA*, p. 113 (*Les émigrants*, p. 104).

<sup>288</sup> Le héros éponyme d'*Austerlitz* compare le fort de Breendonk à un crustacé. Ces rapprochements effectués entre certaines constructions et des êtres primitifs, voire des monstres, semblent bien être une critique du progrès et de ses réalisations : « Auch als ich später den symmetrischen Grundriss des Forts studierte, mit den Auswüchsen seiner Glieder und Scheren, mit den an der Stirnseite des Haupttrakts gleich Augen hervortretenden halbrunden Bollwerken und dem Stummelfortsatz am Hinterleib, da konnte ich in ihm, trotz seiner nun offenbaren rationalen Struktur, allenfalls das Schema irgendeines krebbsartigen Wesens, nicht aber dasjenige eines vom menschlichen Verstand entworfenen Bauwerks erkennen. » *Aust.*, p. 35-36.

<sup>289</sup> « Aujourd'hui, ce qui a été autrefois l'hôtel le plus luxueux de la côte normande n'est rien qu'une monumentale monstruosité déjà à moitié enfouie dans le sable. » *DA*, p. 174 (*Les émigrants*, p. 157).

*Roches Noires ist das 1912 fertiggestellte Hôtel Normandy am anderen Ende von Trouville-Deauville auch jetzt noch ein Haus der gehobenen Klasse*<sup>290</sup>. Et il exprime sa dérision en ajoutant que cet hôtel à colombages, qui en réalité ne sert qu'à héberger des touristes japonais, donne l'impression d'être à la fois une miniature et « plus grand que nature ». C'est en effet la présence de ces deux éléments opposés qui constitue l'intérêt de cette photo : l'on hésite entre l'impression de gigantisme – le nombre des bâtiments et des toits que l'on devine – et de miniature produite par les jeux de perspectives.

*Les maisons : images p. 116, 128*

Ce sont deux maisons qui opposent l'Orient et l'Occident : la maison de Kyoto – allusion peut-être à la philosophie orientale – faite de cloisons de papier et entourée d'une végétation luxuriante veut représenter le bonheur, tandis que celle immense et luxueuse de Rock Point, dans laquelle le vieux Solomon se consacre à la culture des orchidées illustre la vanité du bien-être occidental.

Sur l'image (p. 116) figure une maison sur l'eau où Ambros a passé deux années ; c'est dans cette maison, située aux environs de Kyoto, qu'il s'est senti mieux que nulle part ailleurs : *Halb als Kammerdiener, halb als Gast des Legationsrats hat der Ambros an die zwei Jahre in diesem schwimmenden und so gut wie leeren Haus verbracht und sich dort meines Wissens weit wohler gefühlt als an jedem anderen Ort bis dahin*<sup>291</sup>. La maison est décrite en filigrane par tante Fini : *Ich weiß aber nicht mehr genau, was es war. Von papierenen Zimmerwänden ist, glaube ich, die Rede gewesen, vom Bogenschiessen und viel von immergrünem Lorbeer, Myrten und wilden Kamelien*<sup>292</sup>; il n'est fait aucune mention – dans le texte – de cette photographie. En fait c'est l'auteur qui s'adresse au lecteur en lui montrant comment cette habitation tire son origine de l'élément naturel. Construite sur l'eau qui renvoie son image et entourée d'une nature luxuriante la maison japonaise représente la félicité selon Ambros Adelwarth et certainement aussi selon Sebald. Un peu plus loin, l'oncle Kasimir explique qu'Ambros était majordome chez les Solomon, lesquels possédaient à Rock Point, tout à fait à l'extrémité de Long Island, une propriété entourée d'eau sur trois côtés :

---

<sup>290</sup> « Au contraire des Roches Noires qui lentement se délitent, l'hôtel Normandy, terminé en 1912, est encore aujourd'hui, à l'autre bout de Trouville-Deauville, un établissement de très grande classe. » *DA*, p. 175 (*Les émigrants*, p. 157).

<sup>291</sup> « Mi-valet de chambre, mi-invité du conseiller, Ambros a passé deux années dans cette maison quasiment vide, et pour autant que je sache, c'est en cet endroit et nulle part ailleurs qu'il s'était senti le mieux, jusqu'ici. » *DA*, p. 115 (*Les émigrants*, p. 107).

<sup>292</sup> « Mais je ne me rappelle plus exactement les détails. Il était question, je crois, de cloisons de papier, de tir à l'arc, et de beaucoup de lauriers toujours verts, de myrtes et de camélias poussant à l'état sauvage. » *DA*, p. 116 (*Les émigrants*, p. 107).

[...] aber mit Sicherheit weiss ich nur, dass der Ambros Majordomus und Butler war bei den Solomons, die am Rock Point auf der äussersten Spitze von Long Island einen großen, auf drei Seiten von Wasser umgebenen Besitz hatten [...]»<sup>293</sup>. La villa (p. 128) représente comme l'antithèse de celle de Kyoto : à l'inverse de cette dernière – ainsi que l'atteste la photographie – elle s'impose au paysage qui l'entoure sans lui octroyer d'espace. Cette grande maison tolère un peu de verdure à l'aspect artificiel et l'eau ne lui renvoie pas son image.

*Les édifices, bâtiments publics, quartiers de ville (images p. 122, 125, 132, 140, 173)*

Il s'agit ici d'un quartier et d'un gratte-ciel new-yorkais, de deux casinos, d'une Bibliothèque. Chacune de ces constructions montre que le bien-être et le bonheur y sont absents : le quartier de Bowery et de Lower East Side accueillent des émigrés juifs logés dans des immeubles insalubres de six étages, la flèche du Chrysler Building ne représente aux yeux de l'oncle Kasimir, qui a lui-même participé à son édification, qu'un travail risqué, le Casino de Monte-Carlo est l'endroit où Cosmo Solomon parvint à gagner des sommes d'argent vertigineuses mais où régnait une ambiance funeste, et la Bibliothèque de Deauville est fermée et inaccessible au public. Loin de tout environnement naturel ces édifices semblent signifier la négation de l'homme et de ses besoins puisqu'ils équivalent soit à la misère (le quartier de Bowery et de Lower East Side), soit à des tâches périlleuses (la flèche du Chrysler Building), soit au malheur et à la désolation (l'ambiance funeste du Casino de Monte Carlo), soit à des lieux impénétrables et inhospitaliers (la Bibliothèque de Deauville).

Le narrateur rapporte le discours de l'oncle Kasimir décrivant sa vie d'émigré à New York. Celui-ci se souvient qu'arrivé en Amérique il logea dans une arrière-chambre éclairée seulement par un étroit puits de jour et située dans le Lower East Side. L'oncle Kasimir s'applique à détailler cette existence misérable :

Die Bowery und die ganze Lower East Side ist bis zum ersten Weltkrieg das Haupteinwandererviertel gewesen. Über hunderttausend Juden sind hier alljährlich neu angekommen und in die engen, lichtlosen Wohnungen der fünf- bis sechsstöckigen Mietskasernen gezogen. Nur der sogenannte parlour hatte in diesen Wohnungen zwei Fenster zur Strasse hin, und an dem einen davon führte die Feuerleiter vorbei. Auf den Absätzen der Feuerleitern haben die Juden im Herbst ihre Laubhütten gebaut, und im Sommer, wenn die Hitze oft wochenlang unbeweglich in den Strassen stand und es im Inneren der Häuser nicht mehr auszuhalten war, schliefen dort draussen in der luftigen Höhe Hunderte und Tausende von Menschen, und sie schliefen auch auf den Dächern und auf den sidewalks und auf den eingezäunten kleinen Grasplätzen in der Delancey Street und im Seward Park. The whole of the Lower East Side was one huge dormitory<sup>294</sup>.

<sup>293</sup> « [...] mais tout ce que je sais avec certitude, c'est qu'il était valet de chambre et majordome chez les Solomon, lesquels avaient à Rock Point, tout à fait à l'extrémité de Long Island, une grande propriété entourée d'eau sur trois côtés [...] » *DA*, p. 127 (*Les émigrants*, p. 117-118).

<sup>294</sup> « Bowery et tout le Lower East Side ont été jusqu'à la Première Guerre mondiale le quartier privilégié des immigrants. Plus de cent mille Juifs y arrivaient tous les ans et se logeaient sur cinq à six étages dans les

La photographie (p. 122) renseigne peu mais, forte en contrastes, elle suggère le monde de l'émigration à New York au début du XX<sup>e</sup> siècle plus qu'elle ne le montre, le pont suspendu, et au premier plan les *Mietskasernen* évoquant un univers sombre – couleur noire et anthracite des bâtiments – et inhumain – la nature en est absente. L'oncle Kasimir raconte aussi qu'il a dû travailler sur les hauteurs de ces gratte-ciel qui jusque dans les années trente se multipliaient et explique la difficulté de sa tâche consistant à exécuter les arrondis et les angles « incroyablement compliqués » des plaques d'acier :

Ich habe in der Folgezeit noch viel zu tun gehabt in den Gipfelregionen der Wolkenkratzer, die trotz der Depression in New York bis in die frühen dreißiger Jahre hinein gebaut worden sind. Ich habe die Kupferspitzhauben auf das General Electric Building gesetzt, und 29/30 waren wir ein Jahr lang mit den durch die Rundungen und Schräglagen unglaublich schwierigen Stahlblecharbeiten auf der Spitze des Chrysler Building beschäftigt<sup>295</sup>.

La photographie de la flèche du Chrysler Building (p. 125) illustre le défi que cela représentait alors pour les ouvriers d'accomplir un tel ouvrage en montrant précisément les conditions – la hauteur, la verticalité – du travail à réaliser. Le cliché est pris d'en bas et accentue le caractère vertigineux et « plus grand que nature » de cette partie de l'édifice. Dans la constellation thématique du récit *Ambros Adelwarth*, lequel s'applique à décrire la difficulté de la vie des personnes ayant émigré aux États-Unis ainsi que les logements misérables, les conditions de travail, la précarité, le casino représente une antithèse : Cosmo gagne des sommes considérables<sup>296</sup>, acquiert cet argent facilement<sup>297</sup>, descend avec son compagnon Ambros dans des hôtels somptueux où ils vivent sur un grand pied<sup>298</sup>. Les deux photos (p. 132, p. 140) représentant le Casino de Monte Carlo (la Salle Schmidt) et celui d'Héliopolis évoquent cet univers des jeux de hasard ; toutefois, d'autres noms de casinos apparaissent dans le texte : ce sont les Casinos d'Evian, de Deauville, mais aussi le Casino San Stefano à

---

appartements exigus et sans lumière des immeubles de rapport. Dans ces appartements, seul ce qu'on appelait le *parlour* avait deux fenêtres sur rue, et devant l'une d'elles passait l'échelle de secours. Sur les paliers d'incendie, les Juifs à l'automne construisaient leurs cabanes, et en été, quand la canicule, souvent pendant des semaines, pesait immobile dans les rues et que la situation n'était plus tenable à l'intérieur des maisons, des centaines et des milliers de gens dormaient là, dehors, suspendus à l'air libre, et ils dormaient aussi sur les toits et sur les *sidewalks*, et sur les carrés d'herbe entourés d'un grillage de la Delancey Street et du Seward Park. » *DA*, p. 121-122 (*Les émigrants*, p. 112-113).

<sup>295</sup> « Par la suite, j'ai encore eu beaucoup à faire tout en haut des gratte-ciel que, malgré la dépression, on a continué à construire à New York jusqu'au début des années trente. J'ai installé la pointe de cuivre au sommet du General Electric Building, et en 1929-1930 on est restés presque un an à travailler sur les arrondis et les angles incroyablement compliqués des plaques d'acier destinées à recouvrir la pointe du Chrysler Building. » *DA*, p. 124 (*Les émigrants*, p. 114).

<sup>296</sup> « An zwei Abenden hintereinander, so habe ihr der Adelwarth-Onkel erzählt, sagte die Tante Fini, hätten die Emissäre der von Cosmo ausgeräumten Bank neues Geld herbeischaffen müssen, und am dritten Abend sei dann dem Cosmo durch ein Spiel mit offener Bank ein dermaßen hoher Gewinn zugefallen, dass der Ambros bis ins Morgengrauen hinein mit dem Zählen und dem Verstauen des Geldes in einem Überseekoffer [...] zu schaffen gehabt habe. » *DA*, p. 136.

<sup>297</sup> « Mit halbgeschlossenen Augen setzte er Mal für Mal auf das richtige Feld, » *DA*, p. 136.

<sup>298</sup> « Ich weiß natürlich, was da in Wahrheit vor sich gegangen ist, sagte die Tante Fini, aber fest steht, dass die beiden in Evian und Monte Carlo Gewinne erzielt haben in einer Höhe, dass der Cosmo dem französischen Industriellen Deutsch de la Meurthe einen Aeroplan abkaufen konnte, [...] » *DA*, p. 133.



Ramla. Tante Fini explique que Cosmo, voulant compenser la baisse des sommes illimitées allouées par son père lorsqu'il s'aperçut que son fils menait une vie déraisonnable et sans avenir, eut l'idée de fréquenter les casinos européens comme par exemple celui de Monte Carlo : *Im Juni 1911 ist er [Cosmo], mit dem Ambros als Freund und Führer, zum erstenmal in Europa gewesen und hat sogleich in Evian am Genfer See und anschließend in Monte Carlo, in der Salle Schmidt, beträchtliche Summen gewonnen*<sup>299</sup>. La photographie de la salle Schmidt du Casino de Monte Carlo (p. 132), sur laquelle on peut apercevoir le luxe des lieux – la coupole en verre, les fresques, les lustres en cristal – visualise la réalité de « la source de gains intarissable » (*eine sozusagen unversiegbare Einkommensquelle*) dont Cosmo eut l'idée. Vraisemblablement une critique – exprimée métaphoriquement – de la part de l'auteur qui non seulement s'en prend aux jeux de hasard mais encore aux gains éhontés réalisés par les spéculations du monde de la finance. Le narrateur note qu'à Deauville, au milieu du mois de septembre 1991, tout offre le spectacle de l'abandon et de la désolation. Et à Trouville « tout est fermé et cadenassé » ainsi que l'atteste cette photographie de la Bibliothèque (p. 173) : le musée Montbello, les archives de la ville, la bibliothèque et l'établissement *de l'Enfant Jésus*.

Auch sonst fand ich in Deauville und jenseits des Flusses, in Trouville, beinahe alles zugemacht und geschlossen, das Musée Montbello, das Stadtarchiv im Bürgermeisteramt und die Bibliothek, in der ich mich hatte umsehen wollen, und selbst die Kinderbewahranstalt *de l'Enfant Jésus*, eine Stiftung der längst verflorenen Madame la Baronne d'Erlanger, wie eine von der dankbaren Bürgerschaft Deauvilles an der Vorderfront des Hauses angebrachte Gedenktafel anzeigte<sup>300</sup>.

En réalité la façade aux volets clos de la Bibliothèque veut illustrer que « ce lieu de villégiature légendaire » « à l'instar de tous les sites que l'on visite aujourd'hui dans quelque pays ou sur quelque continent que ce soit [est] ruiné par [...] cette rage de destruction [...] »<sup>301</sup>. Et en regardant la photographie, le lecteur a l'impression qu'un des volets va s'entrouvrir, laissant *apparaître une main qui, dans un geste d'une lenteur étonnante, secoue un chiffon, si bien qu'on en vient irrésistiblement à penser que tout Deauville n'est fait que d'intérieurs obscurs dans lesquels évoluent sans bruit des femmes éternellement condamnées à mener une existence invisible, éternellement vouées à épousseter des meubles, constamment*

<sup>299</sup> « En juin 1911, avec Ambros pour guide et ami, il est parti pour la première fois en Europe et a d'emblée gagné des sommes considérables à Evian, sur le Léman, puis à Monte-Carlo, dans la salle Schmidt. » DA, p. 132-133 (*Les émigrants*, p. 121-122).

<sup>300</sup> « Pour le reste aussi, je trouvai à Deauville et de l'autre côté de la rivière, à Trouville, presque tout fermé et cadenassé, le musée Montbello, les archives municipales dans le bâtiment de la mairie, la bibliothèque où j'avais voulu jeter un coup d'œil, et jusqu'au foyer d'accueil pour enfants dit *de l'Enfant Jésus*, relique d'une vieille fondation de feu Mme la baronne d'Erlanger, comme le mentionnait une plaque apposée sur le devant de la demeure par les citoyens reconnaissants de Deauville. » DA, p.173 (*Les émigrants*, p. 155-156)

<sup>301</sup> ici la citation intégrale : « was immer meine Vorstellungen gewesen sein mögen, es zeigte sich sogleich, dass dieses einst legendäre Seebad, genau wie jeder andere Ort, den man heute, ganz gleich, in welchem Land oder Weltteil, besucht, hoffnungslos heruntergekommen war und ruiniert vom Autoverkehr, vom Boutiquenkommerz und der auf jede Weise und immer weiter um sich greifenden Zerstörungssucht. » DA, p. 171-172.

à l'affût d'un improbable passant qui, s'arrêtant devant leur prison, lèverait les yeux vers la façade, et à qui elles pourraient faire un signe avec leur bout de tissu<sup>302</sup>. La Bibliothèque, en offrant une façade aux volets clos – tel un visage aux paupières fermées – signifie le refus, la négation voire aussi la mort et la main secouant un chiffon semble bien vouloir dire que seule la poussière – signe de la destruction de la matière – hante ces lieux.

Ces constructions, hôtels, maisons, gratte-ciel, quartiers de ville, bibliothèques témoignent somme toute d'avancées scientifiques, techniques, industrielles qui paraissent contredire leurs visées émancipatrices : le regard critique du narrateur s'exprime à travers les dimensions colossales de ces réalisations architecturales qu'il compare dans le cas du Grand Hôtel des Roches noires à une « monumentale monstruosité s'enfonçant dans le sable »<sup>303</sup>.

### **Photos de l'agenda de voyage d'Ambros : images p. 187, 194-195, 200-201**

Les trois reprographies de l'agenda font voir en premier lieu la couverture (p. 187). Ici, c'est l'objet que le narrateur veut mettre devant les yeux. Ce qui émeut lorsqu'on regarde cette image c'est la patine du cuir, l'usure des bordures : objet aimé, dans la mesure où il paraît avoir été manipulé, touché, transporté avec précaution. Cependant que le texte décrit l'agenda comme un calendrier de poche pour l'année 1913, relié en cuir souple rouge bordeaux, de douze centimètres sur huit environ, la photographie livre l'objet dans sa matérialité et le présente – en harmonie avec le texte – comme quelque chose de sacré :

Vor mir auf dem Schreibtisch liegt das Agendabüchlein des Ambros, das mir die Tante Fini bei meinem Winterbesuch in Cedar Glen West ausgehändigt hat. Es ist ein in weiches, weinrotes Leder gebundener, etwa zwölf auf acht Zentimeter großer Taschenkalender für das Jahr 1913, den der Ambros in Mailand gekauft haben muss, denn dort beginnt er am 20. August mit seinen Aufzeichnungen: Palace H. 3 p.m. Signora M. Abends Teatro S. Martino, Corso V. Em. I tre Emisferi<sup>304</sup>.

Puis l'agenda s'ouvre (p. 194-195), mais le lecteur ne peut lire que la date inscrite en haut des pages – 23 et 24 septembre. Le narrateur retranscrit l'écriture d'Ambros : *Was bedeutet der 24. September??*. Celui-ci s'interroge sur la signification du temps calendaire. Et en observant les lieux, les coutumes de Constantinople et de ses alentours il constate que « tout le monde se déplace à pied » et a le sentiment de « n'être plus dans le temps » :

---

<sup>302</sup> *Les émigrants*, p. 155.

<sup>303</sup> *DA*, p 174.

<sup>304</sup> « J'ai devant moi, sur mon bureau, le petit agenda d'Ambros que tante Fini m'avait remis lors de mon séjour d'hiver à Cedar Glen West. C'est un calendrier de poche pour l'année 1913, relié en cuir souple rouge bordeaux, de douze centimètres sur huit environ, qu'Ambros a certainement acheté à Milan, si l'on juge par les premières notes consignées à la date du 20 août : Palace H. 3 p. m. Signora M. Le soir Teatro S. Martino, Corso V. Em. *I tre Emisferi*. » *DA*, p. 186-188 (*Les émigrants*, p. 167-168).

Viel Volk aus dem Hinterland macht auf dem Weg in die Stadt hier Station. Bauern mit Gemüsekörbern, Kohlenbrenner, Zigeuner, Seiltänzer und Bärenführer. Es wundert mich, dass man kaum einen Wagen sieht oder sonst ein Gefährt. Alles ist zu Fuß unterwegs, höchstens mit einem Lasttier. Als wäre das Rad noch nicht erfunden. Oder sind wir nicht mehr in der Zeit? Was bedeutet der 24. September??<sup>305</sup>

La reprographie de ces deux pages de l'agenda, d'autant que l'année ne figure pas, réduit le temps aux jours du 23 et 24 septembre qui paraissent alors contenir comme une totalité. Le fait que le lecteur n'ait pas accès au signifié en raison de l'écriture illisible souligne peut-être aussi l'insignifiance des variations du temps et de l'Histoire. Bien que l'objectif soit tourné vers un détail de l'agenda de voyage ouvert – la partie supérieure – l'illisibilité du texte sur cette image (p. 200, 201) demeure, à l'exception du mot Constantinople. Le lecteur peut encore s'interroger, d'autant que le narrateur écrit que l'itinéraire emprunté par les deux hommes à partir de Constantinople peut être reconstitué assez précisément grâce aux notes transcrites sur l'agenda, bien que celles-ci soient désormais plutôt succinctes et sporadiques, et parfois inexistantes<sup>306</sup>. Le signifiant de l'écriture refuse encore ici de livrer le signifié, seul le mot Constantinople apparaît de manière insulaire. La photographie, qui fait voir une écriture serrée, impénétrable, ouvre une fenêtre sur la nature d'Ambros, son homophilie et son émigration intérieure ; ainsi que le relève Thomas Steinaecker<sup>307</sup>, ces notes apparaissent aussi inaccessibles que la vie de celui qui les a rédigées. D'autre part la vérité ne peut être appréhendée ici que de manière fragmentaire et vraisemblablement faut-il interpréter ces pages, si difficiles à lire, comme l'allégorie de la démarche de l'auteur qui, à la recherche du passé des émigrants, se heurte au caractère hermétique de certains documents, au mystère des photos, à la réalité éclatée, brisée de toute trace historique.

### **Photos-portraits : p. 137, 199**

Ce sont deux photographies qui témoignent du voyage entrepris par Ambros Adelwarth et Cosmo Solomon au Moyen-Orient. Sur la première figure Ambros vêtu d'un costume arabe et sur la seconde un jeune derviche de douze ans. Il s'agit donc, ici, de montrer cette partie du globe dans sa particularité culturelle – voire vestimentaire – mais aussi spirituelle.

---

<sup>305</sup> « Beaucoup de gens de l'arrière-pays font halte ici lorsqu'ils viennent à la ville. Paysans avec des corbeilles de légumes, charbonniers, gitans, funambules et montreurs d'ours. Je suis étonné de ne voir pratiquement pas de voitures ou d'autres véhicules. Tout le monde se déplace à pied, à la rigueur avec une bête de somme. Comme si la roue n'était pas encore inventée. Ou bien ne sommes-nous plus dans le temps ? Que veut dire le 24 septembre ?? » *DA*, p. 196 (*Les émigrants*, p. 173-176).

<sup>306</sup> *Les émigrants*, p. 180.

<sup>307</sup> Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte, zur Funktion der Fotografien in den Texten von Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, p. 288-289.

Sous la date du 27 novembre, Ambros note dans son carnet que c'est à la demande de Cosmo qu'il se fit photographier : *Am 27. November notiert Ambros, dass er in das photographische Studio Raad in der Jaffa Road gegangen sei und entsprechend dem Wunsch Cosmos eine Aufnahme habe machen lassen von sich in seinem neuen gestreiften Araberkleid*<sup>308</sup>. La photo (p. 137) porte les marques du Moyen-Orient et illustre l'amitié entre Cosmo Solomon, fils d'une des plus riches familles de banquiers juifs émigrés à New York, et Ambros Adelwarth, émigré allemand : elle symbolise ainsi, nous l'avons dit, la symbiose judéo-allemande. Lorsque tante Fini explique qu'au sujet de ce voyage, elle ne peut donner d'explication puisque Ambros est resté silencieux, mais qu'en revanche elle possède une photo de ce dernier en costume arabe<sup>309</sup> elle signale le fait – affiché par la photo – que la première vocation du voyage à Jérusalem fut de retrouver une paix universelle ordonnée par les religions du livre en réconciliant les différences. La photographie ici s'adresse au lecteur ; voir l'Allemand émigré qu'est Ambros Adelwarth habillé à la mode orientale<sup>310</sup> : c'est cela le *punctum*<sup>311</sup>, ce qui accroche le lecteur lorsqu'il se trouve en face de cette image et qui l'amène à s'interroger : quelle est l'intention du narrateur et pourquoi montre-t-il cette photo ?

Alors que la photographie (p. 199) montre un jeune garçon coiffé d'un haut bonnet cylindrique et vêtu d'une grande tunique blanche s'évasant vers le bas et d'une petite veste, Ambros Adelwarth dans son carnet de voyage s'applique à décrire la silhouette dans une langue qui trahit émotion et ravissement – encore une fois ces mots sont ceux du narrateur qui recopie ceux du carnet : *Er trug ein sehr weites, bis auf den Boden reichendes Kleid und ein enganliegendes, ebenso wie das Kleid aus feinstem Leinen geschneidertes Jäckchen. Auf dem Kopf hatte der außerordentlich schöne Knabe eine hohe, randlose Haube aus Kamelhaar. Ich richtete auf Türkisch das Wort an ihn, er jedoch sah uns wortlos nur an*<sup>312</sup>. Un pigeon, écrit-il dans son journal de voyage, leur indiqua le chemin sur lequel ils croisèrent un jeune derviche, octroyant à cette apparition le caractère d'une épiphanie : *Wir wandten uns zum Gehen, aus*

<sup>308</sup> « Le 27 novembre, Ambros mentionne qu'il s'est rendu au studio de photographie Raad, de la Jaffa Road et, selon le désir de Cosmo, s'est fait tirer le portrait dans son nouveau costume arabe à rayures. » *DA*, p. 208 (*Les émigrants*, p. 187).

<sup>309</sup> « Im Anschluss an den Sommer in Deauville führen Cosmo und Ambros über Paris und Venedig nach Konstantinopel und Jerusalem. Über diese Reise kann ich dir freilich keinen Aufschluss geben, sagte die Tante Fini, weil der Adelwarth-Onkel auf diesbezügliche Fragen nie eingegangen ist. Es gibt jedoch ein Fotoporträt in arabischer Kostümierung von ihm aus der Jerusalemer Zeit. » *DA*, p. 136-137.

<sup>310</sup> Nous aurons l'occasion au cours de notre travail de revenir sur cette photo et de la commenter plus longuement.

<sup>311</sup> Roland Barthes dans *La chambre claire* note que l'intérêt qu'il a pour une photo est conditionné par deux éléments : *le studium* et *le punctum*. Tandis que le *studium* est l'intérêt général que la photo présente, le *punctum* est « ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). » *La chambre claire*, p. 49.

<sup>312</sup> « Il portait une jupe très ample, descendant jusqu'au sol, et une petite veste très ajustée, confectionnée comme la jupe dans un tissu de lin de texture très fine. Sur sa tête, ce garçonnet extrêmement beau avait un haut bonnet sans rebord en poil de chameau. Je lui adressai la parole en turc, mais lui se contenta de nous regarder sans rien dire. » *DA*, p.199 (*Les émigrants*, p. 178-179).

dem Halbdunkel der Moschee in die sandweiße Helligkeit des Hafenplatzes. Als wir ihn überquerten, beide wie Wüstenwanderer mit der Hand die geblendeten Augen beschattend, wankte eine graue Taube von der Größe eines ausgewachsenen Hahns unbeholfen vor uns her und wies uns den Weg in eine Gasse, in der wir auf einen etwa zwölfjährigen Derwisch trafen<sup>313</sup>. C'est sur le chemin du retour que Cosmo déclara vouloir revenir sans tarder avec un photographe, pour faire une photo souvenir de ce derviche enfant. Finalement le texte et l'image se croisent pour livrer au lecteur la substance même de ce voyage qui est la quête d'une vérité.

### **Photo d'intérieur : image p. 148**

Tante Fini explique qu'à la suite de la vente de la maison de Rock Point, Ambros Adelwarth se réfugia dans la maison de Mamaroneck (p. 148) dont lui avait fait cadeau le vieux Solomon et dont le salon figure sur une photographie de l'album : *Der Adelwarth-Onkel, den diese Auflösung arg mitgenommen hat, ließ sich wenige Wochen darauf in einem vom alten Solomon bei seinen Lebzeiten noch ihm überschriebenen Haus in Mamaroneck nieder, von dem auf einer der nächsten Seiten, sagte die Tante Fini, das Wohnzimmer abgebildet ist. So bis auf die letzte Kleinigkeit geordnet wie auf dieser Fotografie war es immer im ganzen Haus*<sup>314</sup>. Tante Fini ne décrit pas la maison, elle montre le cliché ; et le narrateur qui rapporte les paroles de tante Fini ne détaille pas non plus la photographie. En fait, au lieu d'avoir une longue description à la manière des écrivains de l'école réaliste, le narrateur transpose le discours traditionnel de la description dans une image ; au lieu de prendre le temps d'écrire pour décrire il place sous les yeux du lecteur la photographie qui signale la mort du passé.

### **Photo de paysage : image p. 130**

L'oncle Kasimir se tenait debout en regardant la mer dont l'immensité l'impressionnait, dit le narrateur : *Der Onkel Kasimir blieb stehen und schaute auf das Meer hinaus. Das ist der Rand der Finsternis, sagte er. Und wirklich schien es, als sei hinter uns*

---

<sup>313</sup> « Nous repartîmes, quittant la demi-obscurité de la mosquée pour entrer dans la clarté blanche et sableuse de l'esplanade du nord. Au moment où nous la traversions, protégeant tous deux de la main nos yeux aveuglés, comme pour une traversée du désert, un gros pigeon gris de la taille d'un coq passa devant nous, dodelinant d'un pas mal assuré, et nous montra le chemin d'une ruelle où nous tombâmes sur un jeune derviche d'environ douze ans. » DA, p.198-199 (*Les émigrants*, p. 178).

<sup>314</sup> « L'oncle Adelwarth, que cette liquidation avait fortement ébranlé, s'installa quelques semaines plus tard dans la maison de Mamaroneck que le vieux Solomon avait mise à son nom de son vivant et dont tu peux voir le salon sur l'une des pages suivantes. » DA, p. 148 (*Les émigrants*, p. 134-135).

*das Festland versunken und als ragte nichts mehr aus der Wasserwüste heraus außer diesem schmalen, nach Norden hinauf und nach Süden hinunter sich erstreckenden Streifen Sand*<sup>315</sup>. Face à l’océan il sentit à quel point il était loin – *a long way away* – et à quel point il avait perdu ses racines – *I never quite from where* –, précise le narrateur en rapportant les paroles en anglais : *I often come out here, sagte der Onkel Kasimir, it makes me feel that I am a long way away, though I never quite from where*. La photo (p. 130) que l’oncle Kasimir fait en présence de ce dernier – laissant supposer que la silhouette sombre figurant sur la photo est celle du narrateur – et qu’il envoie deux ans plus tard avec sa montre en or illustre de manière allégorique l’univers « interstitiel » et l’immense solitude de l’exil représenté par l’étroite bande de sable reliant le continent à l’élément marin : *Dann holte er eine Kamera aus seinem großkarierten Überzieher heraus und machte diese Aufnahme, von der er mir zwei Jahre später, wahrscheinlich, als der Film endlich voll war, einen Abzug schickte zusammen mit seiner goldenen Taschenuhr*<sup>316</sup>.

### **Vue aérienne de Jérusalem : image p. 206-207**

Ambros, dans son journal de voyage, écrit que dans la ville de Jérusalem le temps et l’espace semblent ne pas être présents : les toits arrondis et éclairés de la lumière lunaire donnent l’impression d’avoir sous les yeux une mer gelée : *Man weiß nicht, in welcher Zeit oder Weltgegend man sich befindet. Ausblick nach der einen Seite über gewölbte Steindächer. Gleichen in dem weißen Mondlicht einem gefrorenen Meer*<sup>317</sup>. Cette image (p. 206-207), en mode paysage et figurant sur la partie supérieure des deux pages, qui est selon toute vraisemblance la reprographie d’un dessin ou d’une gravure, illustre les lignes que l’on vient de citer et qui sont situées deux pages plus haut. La bande noire semée d’étoiles occupe les deux tiers de l’image et manifeste l’immensité du cosmos tandis que l’étroit ruban représentant la ville laisse apparaître Jérusalem en miniature. L’on voit ici le jeu de l’auteur qui communique avec le lecteur en utilisant plusieurs registres : l’émotion que l’on éprouve, face à cette illustration, en tournant la page s’apparente au saisissement car à la fragmentation

<sup>315</sup> « L’oncle Kasimir s’arrêta pour contempler la mer. C’est le bord des ténèbres, dit-il. Et de fait, on eût cru que derrière nous le continent avait sombré et que plus rien d’autre n’émergeait du désert liquide que cette étroite bande de sable s’étirant du nord au sud. » *DA*, 129 (*Les émigrants*, p. 119).

<sup>316</sup> « Puis il sortit un appareil de son pardessus à grands carreaux et prit cette photo dont deux années plus tard, vraisemblablement lorsque la pellicule fut enfin terminée, il m’envoya un tirage, en même temps que sa montre de gousset en or. » *DA*, p. 129-130.

<sup>317</sup> « On ne sait pas à quelle époque ni dans quelle région du monde on se trouve. Vue par un des côtés sur les coupoles de toits de pierre. Ressemblent sous la lumière blanche de la lune à une mer gelée. » *DA*, p. 203 (*Les émigrants*, p. 183).

des autres images représentant un sujet bien spécifique répond ici un dessin qui évoque une totalité : *On ne sait pas à quelle époque ni dans quelle région du monde on se trouve*<sup>318</sup>.

### III. 2. 4. *Max Aurach*

#### **A. *Opposition Histoire des destructions/ la nature***

##### **1) *Histoire des destructions***

Les quatorze clichés répertoriés sous ce titre manifestent l'importance accordée par l'auteur à *notre histoire presque exclusivement constituée de calamités*<sup>319</sup>. Tout d'abord, à travers la ville de Manchester, il montre que l'Histoire est faite d'une succession de destructions – quartiers rasés, docks et immeubles abandonnés –, ensuite il met en évidence l'Histoire à travers l'autodafé de 1933 mais tourne en dérision sa représentation, puis il affiche avec la maison de Kissingen de Luisa Lanzberg le déracinement de l'homme causé par le progrès, à Kissingen il exprime – à travers la voix du narrateur – son indignation devant les lieux de mémoire profanés, et il met en parallèle le destin tragique de l'homme et l'Histoire – composée selon lui de cycles d'anéantissements, de catastrophes, de malheurs – lorsque le narrateur constate, après avoir visité son ami Max Aurach, la désuétude de quartiers entiers de Manchester. La photo du ghetto de Litzmannstadt résume la vision de l'Histoire de l'auteur, qui voit en la Shoah l'aboutissement d'un processus déclenché avec le rationalisme cartésien.

---

<sup>318</sup> DA, p. 183

<sup>319</sup> Dans *Die Ringe des Saturn* le narrateur explique que l'*histoire presque exclusivement constituée de calamités* lui fait penser aux lourdes robes de soie noire que portaient les dames de la haute société en signe de deuil telle la duchesse de Teek aux funérailles de la reine Victoria. Il rappelle aussi que Thomas Browne fait remarquer que les Hollandais avaient pour habitude de recouvrir tous les tableaux et miroirs de crêpe de soie noire afin que l'âme du défunt ne se perde pas : « Indem ich jetzt, wo ich dies niederschreibe, noch einmal unsere beinahe nur aus Kalamitäten bestehende Geschichte überdenke, kommt es mir in den Sinn, dass einst für die Damen der gehobenen Stände das Tragen schwerer Roben aus schwarzem Seidentaft oder schwarzer Crêpe de Chine als der einzige angemessene Ausdruck der tiefsten Trauer gegolten hat. So soll beispielsweise bei dem Leichenbegängnis der Königin Victoria die Herzogin von Teck erschienen sein in einem, wie es in den zeitgenössischen Modejournalen hieß, wahrhaft atemberaubenden, von dichten Schleiern umwogten Kleid aus schwarzer Mantuaseide, von der die Seidenweberei Willet & Nephew in Norwich, unmittelbar vor ihrer endgültigen Schließung, zu diesem einzigen Zweck und zur Demonstration ihrer auf dem Gebiet der Trauerseide nach wie vor unübertroffenen Kunstfertigkeit eine sechzig Schritt lange Bahn herstellte. Und Thomas Browne, der als Sohn eines Seidenhändlers dafür ein Auge gehabt haben mochte, vermerkt an irgendeiner, von mir nicht mehr auffindbaren Stelle seiner Schrift *Pseudodoxia Epidemica*, in Holland sei es zu seiner Zeit Sitte gewesen, im Hause eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder, auf denen Landschaften, Menschen oder die Früchte der Felder zu sehen waren, mit seidnem Trauerflor zu verhängen, damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde, sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat. » (RS, p. 350) En fait l'auteur ici ne veut-il pas illustrer au moyen de l'allégorie de la soie noire non seulement la mort mais aussi l'histoire des destructions à laquelle nous sommes inexorablement soumis ?

## Manchester : images p. 232, 235, 250

Le narrateur, après avoir décrit son arrivée à Manchester et sa vie à l'hôtel, explique que c'est le dimanche qu'il se promène à travers les rues désertes de la ville stigmatisée par les traces de l'industrialisation :

Ich bin auf diesen Wanderungen, während der seltenen wirklich taghellen Stunden, in denen das Winterlicht die menschenleeren Strassen und Plätze durchflutete, immer wieder erschüttert gewesen von der Rückhaltlosigkeit, mit der die anthrazitfarbene Stadt, von der aus das Programm der Industrialisierung über die ganze Welt sich ausgebreitet hat, die Spuren ihrer augenscheinlich chronisch gewordenen Verarmung und Degradiertheit dem Betrachter preisgab<sup>320</sup>.

La photographie (p. 232), selon toute vraisemblance prise d'un avion<sup>321</sup> – effectuée en plongée –, représente un espace rectangulaire, vide, encastré dans un espace construit. Dans les lignes qui encadrent la photo le narrateur explique que seul le dessin des rues laissait deviner qu'un millier d'âmes humaines avaient vécu en cet endroit :

Auch in den Bezirken Ardwick, Brunswick, All Saints, Hulme und Angel Fields, die im Süden an die innere Stadt sich anschlossen, waren von den Behörden quadratmeilenweise die Behausungen der Arbeiter niedergerissen worden, so dass, nach Abtransport des Bauschutts, nurmehr die rechwinkligen Muster der Strassen darauf schließen ließen, dass hier einmal Tausende von Menschen ihr Leben gehabt hatten<sup>322</sup>.

L'image laisse apparaître le réel décrit par le narrateur, la *Référence*, dit Roland Barthes, et la prise de vue de haut en accentue la signification puisque l'on peut voir le quartier détruit dans sa totalité. Et c'est sur ce terrain dénudé – qui figure sur la photographie – qu'à la nuit tombante des enfants se regroupaient autour de feux comme s'ils n'avaient, dit le narrateur, aucun autre endroit où habiter. C'est là aussi, poursuit-il, qu'un soir il rencontra un jeune garçon avec une misérable poupée de chiffons confectionnée de ses mains le priant de lui faire l'aumône. Au début du printemps le narrateur longe le canal qu'il aperçoit de la fenêtre de sa chambre et pénètre dans les zones du sud-ouest de la ville. Ce n'est qu'au bout de trois quarts d'heure qu'il atteint les docks du port où tout fait l'effet d'une « avarie définitive » :

Nach einer Dreiviertelstunde erreichte ich die Dockanlagen des Hafens. Kilometerlange Bassins zweigten hier ab von dem in einem großen Bogen in die Stadt hineinführenden Schiffskanal und

---

<sup>320</sup> « Au cours de ces errances, durant les rares heures de jour véritable où la lumière d'hiver baignait les rues et les places désertées, j'étais toujours ébranlé par l'impudeur avec laquelle la ville couleur anthracite, d'où était parti le programme d'industrialisation qui devait gagner le monde entier, exhibait aux yeux du promeneur les stigmates d'une déchéance et d'un appauvrissement devenus chroniques. » DA, p. 231 (*Les émigrants*, p. 205)

<sup>321</sup> Les prises de vue en plongée offrent, ainsi que l'explique Mandana Covindassamy (p. 341), une vue synthétique du monde et déshumanise celui-ci. Dès lors ce choix de W.G. Sebald manifeste ici l'intention de l'auteur de souligner le caractère cruel et impitoyable des villes où la destruction oblige l'homme à l'errance et à la misère.

<sup>322</sup> « Dans les quartiers d'Ardwick, de Brunswick, d'All Saints, de Hulme et d'Angel Fields, qui jouxtaient au sud le centre-ville, les autorités avaient également fait raser sur des miles et des miles les habitations des ouvriers, si bien qu'un fois les gravats déblayés, seule l'empreinte des rues à angle droit témoignait encore qu'avaient vécu ici des milliers de personnes. » DA, p. 233 (*Les émigrants*, p. 206-207).



bildeten breite Wasserarme und –flächen, auf denen, wie man sehen konnte, seit Jahren nichts mehr sich rührte und wo die wenigen, weit voneinander entfernt an den Quais liegenden, seltsam geknickt wirkenden Kähne und Frachter den Gedanken an eine allgemeine und endgültige Havarie in einem aufkommen ließen<sup>323</sup>.

Sans doute sont-ce les docks décrits dans le texte qui sont représentés sur la photo (p. 235). Les forts contrastes, la perspective fuyante, les reflets d'eau intensifient l'effet misérable et désespéré de ce quartier qui peut évoquer l'enfer et agit sur le lecteur comme « une épiphanie négative ». La photographie, écrit Susan Sontag, en montrant parfois le « jamais vu », est révélatrice de l'horreur : *Photographs shock insofar as they show something novel. Unfortunately, the ante keeps getting raised – partly through the very proliferation of such images of horror. One's first encounter with the photographic inventory of ultimate horror is a kind of revelation, the prototypically modern revelation : a negative epiphany*<sup>324</sup>. L'image suivante (p. 250) fait voir un ciel envahi par les fumées de cheminées barrant la ligne d'horizon : au début du mois de mai 1945 Max Aurach décidait de retourner à Manchester afin de reprendre ses études ; rejoignant la ville à pied, il put embrasser du regard les usines et, dit-il, ce qui l'impressionna le plus furent les cheminées qui s'élevaient au-dessus des maisons : *Das eindrucksvollste freilich, sagte Aurach, waren die, so weit man sehen konnte, überall aus der Ebene und dem flachen Häusergewirr herausragenden Schlote*<sup>325</sup>. Symboles des camps de la mort aux yeux de l'exilé, les cheminées déclenchent en lui le sentiment d'être arrivé à destination :

Es waren diese viereckigen und runden Schlote und diese ungezählten Kamine, aus denen ein gelbgrauer Rauch drang, die sich, so sagte Aurach, dem Ankömmling tiefer einprägten als alles, was er bis dahin gesehen hatte. Genau vermag ich es nicht mehr anzugeben, sagte Aurach, welche Gedanken der Anblick von Manchester damals in mir auslöste, aber ich glaube, dass ich das Gefühl hatte, gelangt zu sein am Ort meiner Bestimmung<sup>326</sup>.

---

<sup>323</sup> « Au bout de trois quarts d'heure, j'atteignis les installations des docks sur le port. Sur des kilomètres, des bassins bifurquaient à partir du chenal décrivant un grand arc de cercle vers la ville et formaient de larges bras et surfaces liquides sur lesquels, comme l'on pouvait s'en rendre compte, plus rien ne se passait depuis des années, où les rares péniches et cargos amarrés de loin en loin aux quais avaient un air étrangement penché et faisaient penser inmanquablement à quelque avarie générale et définitive. » *DA*, p. 236 (*Les émigrants*, p. 208).

<sup>324</sup> « Les photographies produisent un choc dans la mesure où elles montrent du jamais vu. Malheureusement, la barre ne cesse d'être relevée, en partie à cause de la prolifération même de ces images d'horreur. La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. » Susan Sontag, *On Photography*, p. 19. (Susan Sontag, *Sur la photographie*, p. 37).

<sup>325</sup> « Or le plus impressionnant, dit Ferber, c'était encore, aussi loin que portait le regard, saillant partout de la plaine et du plat enchevêtrement des maisons, les cheminées des fabriques. » *DA*, p. 250 (*Les émigrants*, p. 220).

<sup>326</sup> « Ces cheminées carrées et rondes et ces innombrables bouches d'où s'échappait une fumée jaunâtre, ainsi s'exprima Ferber, sont, plus que tout ce qu'il avait vu jusqu'ici, ce qui frappait l'esprit du nouvel arrivant. Je ne suis plus en mesure d'indiquer exactement, dit Ferber, les pensées que m'inspira à l'époque la vision de Manchester, mais je crois avoir eu le sentiment d'être arrivé sur le lieu de ma destination. » *DA*, p. 251 (*Les émigrants*, p. 220-221).

Le ciel prend les quatre cinquièmes de l'image, ne laissant qu'un étroit bandeau à l'espace occupé par la ville de Manchester dont on ne perçoit en effet qu'une multitude de cheminées. Face à cette image le lecteur pense à l'industrie de Manchester et par associations à l'ère industrielle représentée ici de façon prégnante. Mais les mots d'Aurach invitent à y voir également l'horreur de la Shoah. C'est ainsi que les deux notions – ère industrielle et Shoah – se croisent jusqu'à se confondre.

### **L'histoire de la destruction et sa représentation : image p. 275**

La photo (p. 275), extraite d'une coupure de journal datant de l'année 1933 que l'oncle d'Aurach met sous les yeux de son père, représente l'autodafé du 10 mai : *Ich erinnere mich jetzt, sagte Aurach, dass der Onkel Leo, der bis zu seiner Entlassung aus dem Schuldienst an einem Würzburger Gymnasium Latein und Griechisch unterrichtet hatte, dem Vater damals einen Zeitungsausschnitt aus dem dreiunddreißiger Jahr vorlegte, auf dem eine Fotografie der Bücherverbrennung auf dem Würzburger Residenzplatz zu sehen war*<sup>327</sup>. Cette image, on l'a évoquée plus haut, au centre de laquelle figure un énorme panache de fumée montre comment l'Histoire est parfois représentée. Il est en effet expliqué qu'en raison de l'obscurité il n'avait pas été possible de faire une photo ; par conséquent c'est l'image d'un quelconque rassemblement qui a été utilisé et sur laquelle un ciel sombre ainsi qu'un panache de fumée ont été collés :

Die Bücherverbrennung, so sagte er, habe in den Abendstunden des 10. Mai – das wiederholte er mehrmals –, in den Abendstunden des 10. Mai habe die Bücherverbrennung stattgefunden, und weil man aufgrund der zu diesem Zeitpunkt bereits herrschenden Dunkelheit keine brauchbaren Fotografien habe machen können, sei man, so behauptete der Onkel, kurzerhand hergegangen und habe in das Bild irgendeiner anderen Ansammlung vor der Residenz eine mächtige Rauchfahne und einen tiefschwarzen Nachthimmel hineinkopiert. Das in der Zeitung veröffentlichte fotografische Dokument sei somit eine Fälschung<sup>328</sup>.

C'est donc la représentation de l'histoire qui est non seulement remise en question mais aussi tournée en ridicule par le texte et par l'image ; cette dernière souligne la position de l'auteur dans la mesure où le côté invraisemblable – le panache blanc a des allures surréalistes –

---

<sup>327</sup> « Je me souviens maintenant, dit Ferber, que l'oncle Leo, qui avait professé le latin et le grec au lycée de Wurtzbourg jusqu'à ce qu'il fût exclu de l'enseignement, avait mis sous les yeux de mon père un article datant de 1933, reproduisant une photographie de la Residenzplatz de Wurtzbourg et du bûcher sur lequel on avait brûlé les livres. DA, p. 273-274» (*Les émigrants*, p. 239).

<sup>328</sup> « L'oncle avait qualifié cette photographie de falsification. L'autodafé, disait-il, avait eu lieu dans la soirée du 10 mai, dans la soirée du 10 mai, répéta-t-il plusieurs fois, et comme, en raison de l'obscurité régnant en cette heure tardive, il était impossible d'avoir fait une photo utilisable, on avait pris le cliché d'un quelconque rassemblement devant la Résidence, on avait rajouté un volumineux panache de fumée et un ciel nocturne d'un noir d'encre. Aussi le document photographique publié dans le journal était-il un faux. » DA, p. 274 (*Les émigrants*, p. 239-240).

interpelle mais aussi dérange. Certes l'autodafé du 10 mai 1933 relève des catastrophes de l'Histoire, mais la falsification, puisque le lecteur la perçoit en regardant l'image, exprime l'ironie du narrateur opposant le tragique de l'événement historique au grotesque du faux. L'auteur invite le lecteur à une vigilance critique.

### **Les feuillets de Luisa Lanzberg (la maison de Kissingen) : image p. 313**

Après avoir décrit son village natal de Steinach dont ne figure aucune image dans le livre, Luisa Lanzberg raconte le déménagement à Kissingen et l'aversion qu'elle nourrissait à l'égard de cette grande maison neuve qui lui était toujours restée étrangère : *Die von den Kissingern bald so genannte Lanzberg-Villa ist mir im Grunde immer unvertraut geblieben*<sup>329</sup>. La photographie (p. 313) montre la villa Lanzberg – bâtiment à trois étages et de style néo-classique – devant laquelle se tient une frêle silhouette d'enfant qui, au regard des dimensions colossales de la maison, paraît minuscule et souligne le fait que l'ère industrielle, en arrachant l'homme à sa terre natale, projette ce dernier dans un univers étranger et hostile :

Es herrschte eine klirrende Kälte, es gab unendlich viel Arbeit, ich hatte erfrorene Finger, tagelang wollte es im Haus nicht warm werden, obgleich ich in sämtlichen Zimmern in einem fort die irischen Füllöfen schürte; der Honigstock hatte den Transport nicht überstanden, und die Katzen waren zurückgelaufen und, trotzdem der Papa extra noch einmal nach Steinach fuhr, nirgends mehr auffindbar<sup>330</sup>.

Si le texte décrit avec le plaisir du détail les conditions d'existence de Luisa Lanzberg dans cette nouvelle maison – il y règne un froid intense, il y a beaucoup de travail à faire, le mélisanthe n'a pas survécu au transport et les chats sont repartis dans l'ancienne maison –, l'image présente une construction, entourée de quelques arbustes chétifs en guise de haie, qui impose ses dimensions ambitieuses et son allure seigneuriale. Le lecteur peut s'interroger : pourquoi la photographie de la maison de Kissingen alors qu'aucune maison de Steinach n'apparaît ? La maison de Steinach – le pays natal par excellence – procède du mythe, d'une vie antérieure et dans ce sens est dispensée de représentation car relevant de l'idée ; mais la maison de Kissingen, qui signifie un premier exil pour Luisa Lanzberg, doit être montrée comme preuve d'un procès historique négatif.

---

<sup>329</sup> DA, p. 313-314.

<sup>330</sup> « Il régnait un froid intense, il y avait énormément à faire, j'avais les doigts gelés, pendant des jours et des jours la maison refusait de se réchauffer, même si je n'arrêtais pas dans toutes les pièces d'attiser la flamme des poêles irlandais à feu continu ; le mélisanthe n'avait pas survécu au transport ; les chats étaient retournés à leur ancienne maison de Steinach et malgré que papa soit allé exprès les y chercher, il ne les avait trouvés nulle part. » DA, p.312-313 (*Les émigrants*, p. 271-272).

## Visite du narrateur à Kissingen : images p. 332, 333, 334, 335, 336

Ce sont les feuillets de Luisa Lanzberg qui ont incité le narrateur à entreprendre un voyage sur les traces de cette dernière. Arrivé à Kissingen, il apprit que la Nouvelle Synagogue avait été démolie durant la « Nuit de Cristal » puis remplacée par un immeuble abritant l'Agence pour l'emploi : *Die das frühere Bethaus ersetzende sogenannte Neue Synagoge, ein schwerer, halb altdeutscher, halb byzantinischer Bau aus der Zeit der Jahrhundertwende, war in der Kristallnacht demoliert und anschließend über mehrere Wochen hinweg abgerissen worden. An ihrer Statt, in der Maxstrasse, unmittelbar gegenüber der rückwärtigen Einfahrt in den Rathaushof, steht heute das Arbeitsamt*<sup>331</sup>. La construction figurant sur la photographie (p. 332) laisse supposer au lecteur qu'il s'agit bien de ce bâtiment administratif, édifié à la place de la Nouvelle Synagogue (c'est la dernière phrase de la citation ci-dessus qui encadre le cliché « An ihrer Statt, in der Maxstrasse, ... ») : par ce geste – celui qui consiste à montrer la façade bétonnée de ce bâtiment typique des constructions de l'Allemagne d'après-guerre et qui illustre la mémoire silencieuse des Allemands –, le narrateur veut non seulement exprimer sa désapprobation mais aussi convaincre le lecteur qu'un lieu de culte et un lieu de mémoire ont été profanés. Un fonctionnaire remet au narrateur les clés du cimetière juif mais une fois arrivé devant le portail du cimetière, celui-ci s'aperçoit qu'aucune d'entre elles ne permet de l'ouvrir :

Was den Friedhof der Juden betrifft, so wurden mir von dem Beamten nach einigem Suchen in einem an der Wand angebrachten Schlüsselkasten zwei ordentlich beschilderte Schlüssel ausgehändigt mit der irgendwie seltsamen Erklärung, zum israelitischen Friedhof gelange man, indem man vom Rathaus aus in gerader Linie tausend Schritte südwärts bis an das Ende der Bergmannstrass gehe. Als ich vor dem Tor angelangt war, stellte es sich heraus, dass keiner der beiden Schlüssel in das Schloss passte<sup>332</sup>.

La photo des clés (p. 333) – l'étiquette accrochée à ces dernières souligne ici le caractère bureaucratique et administratif – ainsi que celle du portail fermé portant l'étoile juive traduisent l'indignation du narrateur ou de l'auteur constatant alors que l'histoire allemande semble traiter avec mépris le souvenir de cette communauté juive qui a participé à son éclat, souffert des exactions du national-socialisme, a dû vivre les horreurs des camps de concentration et de la Solution finale pour aujourd'hui voir ses lieux de mémoire non

<sup>331</sup> « Remplaçant l'ancienne maison de prière, ce qu'on appelait la nouvelle synagogue, une massive construction de style mi-*altdeutsch*, mi-byzantin datant du tournant du siècle, avait été saccagé lors de la nuit de Cristal, avant qu'on s'emploie durant plusieurs semaines à la raser entièrement. A sa place, dans la Maxstrasse, juste en face de l'accès des véhicules sur l'arrière de l'hôtel de ville, se trouve aujourd'hui l'Office du travail. » *DA*, p. 331-332 (*Les émigrants*, p. 288-289).

<sup>332</sup> « Quant au cimetière juif, le fonctionnaire me remit, après avoir quelque peu cherché dans un coffre ad hoc suspendu au mur, deux clés dûment étiquetées, en me donnant cette explication pour le moins étrange que pour parvenir au cimetière juif il fallait, à partir de l'hôtel de ville, marcher mille pas vers le sud, en ligne droite, jusqu'au bout de la Bergmannstrasse. Lorsque je fus arrivé devant la grille, il s'avéra qu'aucune des deux clés n'entrait dans la serrure. *DA*, p. 332-334 » (*Les émigrants*, p. 289).

respectés. Le narrateur raconte qu'après avoir escaladé le mur du cimetière, il n'aperçoit que des tombes en mauvais état s'enfonçant dans le sol : *Der Anblick, der sich mir von dort aus bot, stimmte nicht zu den mit dem Wort Friedhof verbundenen Vorstellungen; vielmehr sah ich auf ein seit langen Jahren verlassen daliegendes, allmählich in sich zerfallendes und versinkendes Gräberfeld, hohes Gras, Wiesenblumen, Baumschatten in einer leichten Bewegung der Luft*<sup>333</sup>. Si le narrateur prend plaisir à décrire avec précision ce qu'il voit, l'image ici manifeste une intention de réalité et de vérité ; la photographie veut transmettre les différents aspects des destructions de l'Histoire : ainsi, écrit le narrateur, les inscriptions figurant sur les tombes pouvaient donner l'idée que les Allemands avaient peut-être détesté les Juifs en raison de leurs noms qui révélaient leurs attaches à l'Allemagne et à la langue. La première des trois photos (p. 334) montre des sépultures mal entretenues et envahies par la végétation, la deuxième (p. 335) fait voir la partie d'une tombe portant l'inscription *Meier Stern, geb. den 6. Fevbruar 1829, gest. den 18 Mai 1899*, laquelle lui permet de constater que le jour de la mort de ce dernier correspond à sa propre date de naissance – cette coïncidence matérialise l'empathie du narrateur –, et la troisième (p. 336) représente la stèle de l'écrivain juif Friederike Halbleib avec en demi-relief le symbole de la plume d'oie. Ces photos en même temps qu'elles accompagnent le texte, illustrent de manière allégorique la post-mémoire : la relation indirecte qu'entretient l'auteur avec la Seconde Guerre mondiale puisque, né en 1944, il n'a vécu les traumatismes de cette tranche historique qu'à travers les récits et les traces des survivants. Le narrateur se trouve en situation d'empathie avec ces personnages disparus et les imagine, comme s'ils étaient là :

Eine Art Erkennungsschreck durchfuhr mich vor dem Grab, in dem der an meinem Geburtstag, dem 18. Mai, dahingegangene Meier Stern liegt, und auch von dem Symbol der Schreibfeder auf dem Stein der am 28. März 1912 aus dem Leben geschiedenen Friederike Halbleib fühlte ich mich auf eine, wie ich mir sagen musste, gewiss nie ganz zu ergründende Weise angerührt. Ich dachte sie mir als Schriftstellerin, allein und atemlos über ihre Arbeit gebeugt, und jetzt, wo ich dies schreibe, kommt es mir vor, als hätte ich sie verloren und als könne ich sie nicht verschmerzen trotz der langen, seit ihrem Ableben verflossenen Zeit<sup>334</sup>.

<sup>333</sup> « La vision qui s'offrit à moi ne correspondait pas à l'idée qu'on se fait d'un cimetière ; je vis un terrain en friche depuis de longues années, couvert de sépultures s'affaissant et tombant progressivement en ruine, de hautes herbes, des fleurs des champs, et les ombres mouvantes de quelques arbres. » *DA*, p. 334 (*Les émigrants*, p. 289).

<sup>334</sup> « Un frisson me parcourut devant une tombe où reposait Meier Stern, décédé le 18 mai, soit le jour de ma naissance, et de même le symbole de la plume d'oie sur la stèle de Friederike Halbleib, morte le 28 mars 1911, provoqua en moi un trouble dont je dus m'avouer que je ne parviendrais jamais à percer complètement les raisons. Je me l'imaginai écrivain, penchée solitaire et le souffle court sur son travail, et à présent que j'écris ces lignes, il me semble que c'est *moi* qui l'ai perdue et que la douleur de sa perte reste entière malgré le long temps écoulé depuis sa disparition. *DA*, p. 335-336» (*Les émigrants*, p. 292-293).

### **Traversée de quartiers de Manchester : images p. 346, 347, 348**

Après avoir pris congé de son ami Max Aurach alors hospitalisé, le narrateur traverse à pied les quartiers de la ville de Manchester : *Vielleicht eine Dreiviertelstunde bin ich bei dem aschgrauen, immer wieder von der Müdigkeit überwältigten Kranken gesessen, ehe ich mich verabschiedete und mich zu Fuß auf den langen Weg machte zurück durch die südlichen Bezirke der Stadt, durch endlose Straßenzüge [...]*<sup>335</sup>. Aucune photo de Max Aurach, malade dans son lit d'hôpital, ne figure dans le texte mais les trois clichés de bâtiments en ruine qui succèdent à la visite du narrateur chez son ami correspondent au « teint de cendre » du peintre. En fait, les trois images qui représentent des immeubles vides (p. 346), délabrés (p. 347), la façade aux allures fantastiques du Midland Hotel (p. 348), situées en fin d'ouvrage et après la visite du narrateur à son ami peut-être mourant – juste avant l'image du ghetto de Litzmannstadt – résumant bien l'Histoire comme succession de destructions et de malheurs.

### **Le ghetto de Litzmannstadt : image p. 353**

Le narrateur retourne à l'hôtel où, dans sa chambre du cinquième étage, il tombe dans une profonde rêverie, au cours de laquelle les images d'une exposition visitée l'année précédente à Francfort lui reviennent en tête. Il s'agit de photographies en couleur, précise le narrateur, soit gris-bleu, soit sépia, du ghetto de Litzmannstadt. Ces clichés avaient été pris par un certain Genewein, comptable et spécialiste de la finance et qui avait travaillé à Litzmannstadt. La photo insérée (p. 353) représente une des vues du ghetto : des bâtiments serrés, dominés par de hautes cheminées d'usine d'où s'échappent des panaches de fumée qui obscurcissent le ciel ; aucune trace de végétation et, explique le narrateur, bien que le ghetto ait pu compter jusqu'à soixante-dix mille âmes, nulle silhouette humaine n'apparaît. Toutefois il y a aussi, poursuit le narrateur, *la représentation de « notre industrie »*. En fait aucune photo de ces ateliers, dans lesquels des enfants, des femmes ou des hommes travaillent, ne figure dans le texte mais le narrateur décrit l'une d'entre elles : ce sont trois jeunes femmes devant un métier à tisser. Les deux photographies, l'une insérée dans le texte représentant une vue générale du ghetto et l'autre qui apparaît à travers la description du narrateur, terminent le livre : la Shoah revêt les traits du ghetto de Litzmannstadt et le visage des trois jeunes femmes que le narrateur renomme Nona, Decuma et Morta expriment sa propre conscience : toutes trois le regardent et celle qui se tient tout à fait à droite lui adresse un regard « impitoyable »,

---

<sup>335</sup> « Je restai peut-être trois quarts d'heure au chevet du malade au teint de cendre et sans cesse accablé par des accès de fatigue, avant de prendre congé de lui et de repartir à pied sur le long chemin à travers les quartiers sud de la ville et ses artères sans fin [...] » DA, p. 346-347 (*Les émigrants*, p. 301).

précise-t-il. La photographie des trois jeunes femmes juives se trouve dans le catalogue du musée juif de Francfort-sur-le-Main et faisait partie de l'exposition « Unser einziger Weg ist Arbeit » qui eut lieu en 1990<sup>336</sup>. Le fait que le narrateur se soit contenté de décrire l'image ressortit à l'esthétique de Sebald qui mêle réalité et fiction : ainsi la photo décrite apparaît au lecteur comme mémoire retrouvée ; le passé procède alors du vrai et de l'imaginaire, de l'objectif et du subjectif, de l'Histoire mais aussi du mythe.

## 2) *La nature*

Dans ce récit la nature apparaît discrètement car il s'agit avant tout de décrire le déclin de Manchester : *Drei Tage lang haben wir im Anschluss an dieses späte und für uns beide unverhoffte Wiedersehen miteinander geredet, jeweils bis weit in die Nacht hinein, und es ist viel mehr dabei gesagt worden, als ich hier werde aufschreiben können, über das englische Asyl, über die Einwandererstadt Manchester und ihren unwiderruflich fortschreitenden Verfall, [...]*<sup>337</sup>. Aux destructions de l'histoire, le narrateur oppose la métamorphose que l'eau sans cesse ruisselante fait subir aux fascines en les minéralisant progressivement<sup>338</sup>.

### **Deux larges bandeaux sombres : image p. 266**

Après être tombé par hasard sur un article qui évoque la déportation des parents de Max Aurach, le narrateur décide de retourner à Manchester pour interroger son ami sur des sujets qu'il n'avait jamais osé aborder. C'est en train qu'il effectue le voyage ; il traverse la lande désolée autour de Thetford, les dépressions d'un noir profond de l'Isle of Ely ; il aperçoit la laideur des agglomérations et des villes, il voit des industries abandonnées et encore les bourrasques de neige, les averses et les couleurs sans cesse changeantes du temps :

[...] und also fuhr ich zum erstenmal seit sehr langer Zeit wieder nach Manchester, mit der Bahn sechs Stunden lang mehr oder weniger quer durch das Land, durch die Kiefernwälder und die wüste Heide um Thetford, über die weiten, zur Winterzeit tiefschwarzen Niederungen der Isle of Ely, sah draußen vorbeiziehen die in ihrer Hässlichkeit alle einander gleichenden Ansiedlungen und Städte – March, Peterborough, Loughborough, Nottingham, Alfreton, Sheffield –, sah stillgelegte Industrieanlagen, Kokshalden, qualmende Kühltürme, leere Höhenzüge, Schafweiden, steinerne Mauern, sah Schneeschauer, Regen und die ständig wechselnden Farben des Himmels<sup>339</sup>.

<sup>336</sup> Cf. Thomas Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, p. 298.

<sup>337</sup> « Durant les trois jours qui suivirent ces retrouvailles tardives et pour tous deux inespérés, nous nous entretînmes, jusque tard dans la nuit, nous disant beaucoup plus de choses que je n'en saurai retranscrire ici, sur l'asile en Angleterre, la ville d'émigrants de Manchester et son déclin inexorable, [...]. » *DA*, p. 269 (*Les émigrants*, p. 236).

<sup>338</sup> *Les émigrants*, p. 297.

<sup>339</sup> « [...] aussi partis-je pour la première fois depuis très longtemps à Manchester, en six heures de train à travers une bonne partie du pays, par les forêts d'épicéas et la lande désolée autour de Thetford, les dépressions, d'un noir profond en cette période hivernale, de l'Isle of Ely, voyant défiler dehors ces agglomérations et ces villes

Deux larges bandeaux sombres d'où s'échappe une ligne claire : on ignore si la photo (p. 266) veut évoquer le voyage du narrateur en direction de Manchester – le texte qui encadre l'image relate ce périple – ou bien la déportation des parents ou bien encore les cycles de destructions de l'histoire qui, selon W.G. Sebald, sont finalement engloutis par la destruction de la nature : c'est le regard mélancolique du narrateur sur l'Histoire, c'est l'empathie de ce dernier avec son ami Aurach dont la famille a été victime de la Shoah. Le paysage de la lande de Thedford, les dépressions de l'Isle of Ely manifestent la vision pessimiste qu'a l'auteur de l'histoire.

### **Les salines de Kissingen : images p. 341, 343, 344**

Le narrateur constate à Kissingen que les lieux de mémoire ne sont pas respectés, il décide alors de visiter les Salines. Il admire l'installation et surtout les processus de minéralisation qui imitent la nature et la transcendent. Face à la vanité des constructions humaines qui jalonnent l'Histoire et qui sont destinées à la destruction, la métamorphose que l'eau fait subir aux fascines apparaît comme l'ouvrage modèle :

Voller Verwunderung sowohl über die Ausmaße der Anlage als auch über die Verwandlung, die das unablässig fortfließende Wasser durch die allmähliche Mineralisierung der Zweige an diesen vollführt, ging ich lange Zeit auf der Galerie hin und wider und atmete die beim geringsten Windhauch von Myriaden von winzigen Tropfen durchwehte Salzluft. Zuletzt nahm ich auf einer Bank in einem der seitwärts an der Galerie angebrachten altanartigen verbauten Platz und überließ mich den ganzen Nachmittag hindurch dem Anblick und dem Geräusch des Wasserschauspiels sowie dem Nachdenken über die langwierigen und, wie ich glaube, unergründlichen Vorgänge, die beim Höhergradieren der Salzlösung die seltsamsten Versteinerungs- und Kristallisierungsformen hervorbringen, Nachahmungen gewissermaßen und Aufhebungen der Natur<sup>340</sup>.

Le caractère rudimentaire des Salines qui apparaît sur ces photos – les deux premières montrent des parties de l'installation tandis que sur la troisième un maigre branchage semble en résumer le concept – s'oppose au discours du narrateur qui s'émerveille devant les qualités du complexe mais aussi devant celles, « impénétrables », de la nature.

---

qui se ressemblent toutes dans leur laideur – March, Peterborough, Loughborough, Nottingham, Alfreton, Sheffield -, les installations industrielles à l'abandon, les terrils et les haldes de coke, les tours de refroidissement fumantes, les hauteurs dénudées, les prairies à moutons, les murs de pierre, et encore les bourrasques de neige, les averses et les couleurs sans cesse changeantes du temps. » DA, p. 266-267 (*Les émigrants*, p. 233-234).

<sup>340</sup> « Béat d'admiration devant les dimensions du complexe et aussi la métamorphose que l'eau sans cesse fait subir aux fascines en les minéralisant progressivement, je parcourus longtemps la galerie dans un sens et dans l'autre, respirant l'air salin dans lequel le moindre souffle de vent brassait des myriades d'infimes gouttelettes. Je finis par m'asseoir sur le banc de l'une des avancées en balcon saillant de la galerie et m'abandonnai tout l'après-midi au bruit et au spectacle de ces eaux ruisselantes, ainsi qu'à mes réflexions sur les processus longs, complexes et selon moi impénétrables, responsables, par concentration de la solution saline, des formes les plus étranges qui soient, de pétrifications, de cristallisations qui en quelque sorte imitent la nature, et aussi la transcendent. » DA, p. 342-343 (*Les émigrants*, p. 299-300).



## **B. Objet**

### **La Teas-maid : image p. 227**

La *Teas-maid* est présentée par le narrateur comme objet relevant à la fois de l'existence, car sa présence même est finitude, et de l'essence dans la mesure où elle procède de l'idée – le sentiment de protection éprouvé par l'enfant qu'était alors le narrateur.

Le narrateur explique en effet que cet objet lui procura un sentiment de sécurité. Dès son arrivée à Manchester, l'hôtesse, Mrs Irlam, lui apporta, sur un plateau d'argent, un appareil électrique : une *teas-maid*, qui servait à la fois de réveil et de samovar. Cet appareil ressemblait, lorsque la vapeur s'échappait, à une usine miniature, explique-t-il, et la couleur vert tilleul du cadran qui devenait phosphorescente dès que le jour tombait distillait en lui un sentiment de sécurité comparable à celui de son enfance :

Wieder zu mir kam ich erst gegen halb vier, als Mrs. Irlam an meine Tür klopfte. Sie brachte mir auf einem Silbertablett offenbar als besondere Willkommensbezeugung ein elektrisches Gerät von mir unbekannter Art. Es war, wie sie mir auseinandersetzte, eine sogenannte teas-maid, Weckeruhr und Teemaschine zugleich. Die auf einer elfenbeinfarbenen Blechkonsole aufgebaute, aus blitzendem rostfreiem Stahl gefertigte Apparatur glich, wenn beim Teekochen der Dampf aus ihr aufstieg, einem Miniaturkraftwerk, und das Zifferblatt der Weckeruhr phosphoreszierte, wie sich in der hereinbrechenden Dämmerung bald schon zeigte, in einem mir aus der Kindheit vertrauten stillen Lindgrün, von dem ich mich in der Nacht immer auf unerklärliche Weise behütet fühlte<sup>341</sup>.

Alors que le récit du narrateur décrit l'objet en indiquant son usage, sa couleur, sa matière, sa particularité mais aussi sa signification, son rôle auprès du jeune exilé qu'il était, la photographie – en noir et blanc – manifeste les lignes éphémères, la réalité dans le temps, l'appartenance à une époque, à une mode. En d'autres termes, la photographie en pointant le *ça a été* révèle sa finitude.

### **C. Photos de personnages : images p, 255, 265, 278, 325, 326**

Les cinq photos que nous avons regroupées dans la catégorie « photos de personnages » montrent des visages ou des silhouettes qui expriment la douleur (Aurach enfant penché sur son travail, l'œil du peintre, la silhouette du père d'Aurach lors de son dernier séjour à Lenggries en 1939) ou illustrent des moments heureux (les deux médaillons

---

<sup>341</sup> « Je ne revins à moi que vers trois heures et demie, lorsque Mrs Irlam frappa à ma porte. Elle m'apportait sur un plateau d'argent, en signe évident de bienvenue, un appareil électrique qui ne ressemblait à rien de ce que je connaissais. C'était, comme elle me l'expliqua, ce qu'on appelle une *teas-maid*, à la fois machine à infuser le thé et réveille-matin. Monté sur un socle en tôle peinte de couleur ivoire, l'instrument au corps d'acier inoxydable étincelant ressemblait, lorsqu'il était en service et que la vapeur s'en échappait, à une centrale thermique en miniature, et le cadran de la pendule-réveil avait, comme je pus m'en rendre compte une fois le crépuscule venu, cette douce fluorescence vert-tilleul qui m'était familière depuis l'enfance et grâce à laquelle, la nuit, d'une manière inexplicable, je me sentais toujours protégé. » DA, p. 226-227 (*Les émigrants*, p. 201-202).

représentant Luisa Lanzberg et son époux peu après leur mariage, une famille juive en costume traditionnel). Nous avons donc affaire à une représentation dichotomique de la vie d'Aurach et de sa famille.

En contemplant les tableaux du peintre Matthias Grünewald, Max Aurach comprend que la souffrance morale est infinie et que ses limites reculent au fur et à mesure qu'on les atteint. Il se souvient d'une douleur paroxystique qu'il avait ressentie alors qu'il se penchait vers son chat. Et la position courbée qu'il prit alors, contraint par la douleur, lui remet en mémoire une photographie (p. 255) que son père avait faite de lui, penché sur son pupitre, alors qu'il était en cours moyen : *Ich erinnere mich außerdem, dass die krumme Stellung, die ich notgedrungen einnahm, mir quer durch den Schmerz hindurch eine Fotografie ins Gedächtnis rief, die der Vater von mir als Zweitklässler gemacht hatte und die mich zeigte tief über die Schrift gebeugt*<sup>342</sup>. L'image de ce jeune élève appliqué à écrire serait-elle l'illustration du lien nécessaire entre douleur et écriture, car l'évocation de la douleur extrême appelle ici aussi celle de Sebald commençant à écrire ? Le plan rapproché permet au lecteur une proximité avec cet enfant qui, dans la difficulté et l'effort, fait comme l'apprentissage de la souffrance ; la photographie invite à envisager tous les degrés de la douleur que Max Aurach compare – lorsque celle-ci a atteint un paroxysme – aux oscillations des marées : *Die Ungeheuerlichkeit des Leidens, das ausgehend von den vorgeführten Gestalten, die ganze Natur überzog, um aus den erloschenen Landschaften wieder zurückzufluten in die menschlichen Todesfiguren, diese Ungeheuerlichkeit bewegte sich nun auf und nieder in mir nicht anders als die Gezeiten des Meers*<sup>343</sup>.

C'est après avoir visité une exposition à la Tate Gallery de Londres où il était venu voir la *Vénus endormie* de Delvaux que le narrateur découvrit dans un magazine un reportage consacré à Max Aurach. En lisant et relisant cet article une oubliette s'ouvrit dans sa mémoire ; et cependant qu'il étudiait, en regardant une des photographies jointes au texte, l'œil sombre de Max Aurach (p. 265) il essaya de comprendre les raisons qui les avaient empêchés, son ami et lui, d'aborder le sujet de ses origines. Sur la photographie, « l'œil sombre » de Max Aurach nous confronte à l'âme du peintre qui renferme les « inhibitions et l'appréhension » à l'origine de son silence :

---

<sup>342</sup> « Je me rappelle en outre que la position courbée dans laquelle j'étais contraint de me maintenir me remet en mémoire, traversant la fulgurance de ma douleur, une photographie que mon père avait de moi quand j'étais en cours moyen, et qui me montre profondément penché sur mon pupitre. » *DA*, p. 255-256 (*Les émigrants*, p. 224).

<sup>343</sup> « La monstruosité de la souffrance qui, émanant des personnages représentés, recouvre la nature entière pour ensuite refluer des paysages éteints et pénétrer les figurations humaines de la mort, cette monstruosité se mettait à présent en mouvement, montant et descendant en moi exactement comme les oscillations des marées. » *DA*, p. 253 (*Les émigrants*, p. 222-223).

Wochenlang trug ich das Magazin mit mir herum, überlas den Artikel, der in mir, wie ich spürte, ein Verlies aufgetan hatte, immer wieder von neuem, studierte das dunkle Auge Aurachs, das aus einer der dem Text beigegebenen Fotografien ins Abseits blickte, und versuchte wenigstens im nachhinein zu begreifen, aufgrund welcher Hemmungen und Scheu wir es seinerzeit vermieden hatten, das Gespräch auf die Herkunft Aurachs zu bringen, obgleich ein solches Gespräch, wie es sich jetzt herausstellte, eigentlich das Allernaheliegendste gewesen wäre<sup>344</sup>.

Durant des retrouvailles qui durèrent trois jours, le narrateur et Max Aurach s'entretenirent jusque tard dans la nuit. Max Aurach parla de l'Allemagne et raconta qu'après la « Nuit de Cristal », son père fut interné à Dachau, qu'il revint à la maison amaigri et cheveux rasés et qu'au printemps 1939 ils étaient allés faire du ski à Lenggries – pour la dernière fois, précise le narrateur :

Nach der Kristallnacht wurde der Vater in Dachau interniert. Sechs Wochen darauf kam er um einiges magerer und mit kurzgeschorenem Haar wieder nach Hause. Von dem, was er erlebt und gesehen hatte, ließ er mir gegenüber nichts verlauten. Wieviel er der Mutter erzählt hat, weiß ich nicht. Einmal sind wir im Frühjahr 1939 noch zum Skifahren nach Lenggries. Es ist das letzte Mal gewesen für mich, und ich glaube, auch für den Vater<sup>345</sup>.

C'est là, sur le Brauneck, qu'il prit une photo (p. 278). En fait, dit Max Aurach, c'est l'un des rares clichés qui lui restent de cette époque là : *Auf dem Brauneck habe ich noch ein Foto aufgenommen von ihm. Es gehört zu den wenigen, sagte Aurach, die aus diesen Jahren erhalten geblieben sind*<sup>346</sup>. Cette photo s'associe au tragique exprimé par les mots de Max Aurach : *Es ist das letzte Mal gewesen für mich, und ich glaube, auch für den Vater.*

Les deux médaillons (p. 326) représentant Luisa Lanzberg et son fiancé figurent dans la partie du récit consacrée aux feuillets de la mère d'Aurach où seules trois photographies sont présentes : celle de la villa Lanzberg, une représentant un groupe de jeunes en costumes traditionnels allemands et ces deux portraits. Ils représentent le bonheur de Luisa Lanzberg aux côtés de Fritz Aurach : *Von diesem Augenblick an wusste ich mit Bestimmtheit, dass ich dem Aurach Fritz jetzt angehörte und gerne arbeiten würde an seiner Seite in der neu eingerichteten Münchner Ölbildergalerie*<sup>347</sup>. Situés à la fin des « feuillets de Luisa Lanzberg », ils manifestent également l'intention de l'auteur d'attribuer un visage à ces deux

---

<sup>344</sup> « Pendant des semaines je trimbalai le magazine, lisant et relisant l'article qui, je le sentais, avait ouvert en moi une porte dérobée; j'étudiais l'oeil sombre de Ferber, regardant de biais sur l'une des photographies jointes au texte, et tentais de comprendre, ne fût-ce qu'*a posteriori*, quelles inhibitions et quelles craintes nous avaient empêchés à l'époque d'amener la conversation sur ses origines, alors qu'il apparaissait maintenant comme évident que c'eût été le genre de sujet allant de soi. DA, p. 265» (*Les émigrants*, p. 232).

<sup>345</sup> « Après la nuit de Cristal, mon père a été interné à Dachau. Six semaines plus tard, il est revenu à la maison quelque peu amaigri et les cheveux rasés. De ce qu'il avait vu et vécu, il ne m'a rien dit. Dans quelle mesure il s'en est ouvert à ma mère, je ne sais. Au printemps 1939, nous sommes allés faire du ski à Lenggries. Ce fut pour moi la dernière fois, et pour mon père aussi, je crois. » DA, p. 334 (*Les émigrants*, p. 242).

<sup>346</sup> « Sur le Brauneck j'ai encore pris une photo de lui. Elle fait partie, dit Ferber, des rares clichés qui me sont restés de ces années. » DA, p. 278 (*Les émigrants*, p. 243).

<sup>347</sup> « De cet instant, je sus que j'appartenais à ce Fritz Ferber et que j'aurais plaisir à travailler à ses côtés dans la galerie de peinture qu'il venait d'aménager à Munich. » DA, p. 326 (*Les émigrants*, p. 283).

personnages qui incarnent l'osmose judéo-germanique – Fritz Aurach porte le traditionnel pantalon de cuir – illustrée également par les dernières lignes de Luisa évoquant une scène au Jardin anglais de Munich :

Es schneite zwar nur wenig, aber der Englische Garten verwandelte sich über die Wochen hinweg in ein Rauhreifwunder, wie ich noch nie eines erlebt hatte zuvor, und auf der Theresienwiese war, erstmals seit Kriegsbeginn, wieder eine Eisbahn angelegt, auf der der Fritz in seiner grünen Joppe und ich in meiner pelzbesetzten Jacke die schönsten und weitesten Bögen miteinander gefahren sind. Wenn ich daran zurückdenke, sehe ich blaue Farben überall, eine einzige, in die spätnachmittägliche Dämmerung hinein sich erstreckende leere Fläche, durchschnitten von den Spuren verschwundener Schlittschuhläufer<sup>348</sup>.

Ainsi que Sebald l'explique lui-même, les photographies insérées dans ses ouvrages ont deux rôles de première importance, le premier est de légitimer ce qui est dit, de justifier, de permettre aux lecteurs de jouer entre la fiction du récit et le réel de la photographie et le deuxième est, à l'instar des descriptions d'arrêter le temps du récit, d'accorder ainsi une pause dans l'histoire :

« Well, the pictures have a number of different sources of origin and also a number of different purposes. But the majority of the photographs do come from the album that certainly middle-class people kept in the thirties and forties. And they are from the authentic source. Ninety percent of the images inserted into the text could be said to be authentic, [...].

I think they have possibly two purposes in the text. The first and obvious notion is that of verification – we all tend to believe in pictures more than we do in letters. Once you bring up a photograph in proof of something, then people generally tend to accept that, well, this must have been so. And certainly even the most implausible pictures in *The Emigrants* would seem to support that, the more implausible they are. For instance, the photograph of the narrator's great-uncle in Arab costume in Jerusalem in 1913 is an authentic photograph. It's not invented, it's not an accident, not one that was found and later inserted. So the photographs allow the narrator, as it were, to legitimize the story that he tells. I think this has always been a concern in realist fiction, and this is a form of realist fiction. In the nineteenth century, certainly in the German tradition, the author is always at pains to say, well, this is where I got it from, I found this manuscript on top of cupboard in this or that town in such and such a house and so on and so forth, in order to give his whole approach an air of legitimacy.

The other function that I see is possibly that of arresting time. Fiction is an art form that moves in time, that is inclined towards the end, that works on a negative gradient, and it is very, very difficult in that particular form in the narrative to arrest the passage of time. And as we all know, this is what we like so much about certain forms of visual art – you stand in a museum and you look at one of those wonderful pictures somebody did in the sixteenth or the eighteenth century. You are taken out of time, and that is in a sense a form of redemption, if you can release yourself from the passage of time. And the photographs can also do this – they act like barriers or weirs which stem the flow. I think that is something that is positive, slowing down the speed of reading, as it were. »<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> « S'il ne neigea que fort peu, le Jardin anglais se métamorphosa en une féerie de givre comme je n'en avais encore jamais vu auparavant, et la Theresienwiese fut transformée, pour la première fois depuis la guerre, en piste de patinage où Fritz dans sa veste de loden vert et moi en jaquette bordée de fourrure fîmes ensemble les plus amples et les plus belles circonvolutions qui soient. Quand j'y repense, je vois des nuances de bleu partout, une grande surface vide qui s'étend jusqu'au crépuscule d'une fin d'après-midi, sillonnée par les traces de patineurs disparus. » DA, p. 327 (*Les émigrants*, p. 283-284).

<sup>349</sup> « Eh bien, les images ont des origines différentes et aussi plusieurs intentions. Mais la majorité des photographies viennent bien de l'album que les gens de la classe moyenne conservaient dans les années trente et quarante. Et elles sont authentiques. Quatre-vingt-dix pour cent des images insérées dans le texte peuvent être dites authentiques, [...]. Je pense qu'elles peuvent avoir, dans le texte, deux intentions. La première idée, évidente, est celle de la vérification – nous avons tous tendance à accorder plus de crédibilité aux images qu'aux lettres. Dès lors que vous amenez une photographie comme preuve de quelque chose, alors les gens, en général, ont tendance à acquiescer, oui, cela c'est certainement passé ainsi. Et, de façon certaine, même les images les plus invraisemblables dans *Les émigrants* semblent bien le confirmer. Par exemple, la photographie du grand-

## IV. Les stratégies narratives

À la manière de Marcel Proust, W.G. Sebald, au lieu de tisser sa toile narrative autour d'une intrigue, s'attache à reproduire l'univers de notre mémoire : le narrateur imite la vie non pas en s'attardant sur la psychologie des personnages ou en retraçant une action vraisemblable mais en retrouvant un univers passé. Ainsi que l'écrit Hannes Veraguth, l'auteur recrée la vie grâce au souvenir qu'il a pu garder de ses lectures, de la mémoire des vivants et des morts, les photographies signant, nous venons de le voir, une des particularités de son œuvre :

Leben entsteht bei ihm als Lebens- und Lesegefühl, erzeugt durch die Erinnerung an lebende und tote Menschen und Bücher. Statt durch psychologische Menschengestaltung erreicht Sebald dies durch die Technik der Montage von Beschreibungen, Dokumenten und Reflexionen. Und dazu beschränkt er sich, wie erwähnt, nicht auf den Worttext. Das Einweben von Fotografien, Ausschnitten aus Gemälden, Faksimiles von Fahrkarten oder Rechnungen manchmal auf jeder zweiten oder dritten Seite sind eine Eigentümlichkeit seiner Bücher<sup>350</sup>.

Le narrateur de *Max Aurach* parle de la difficulté de sa tâche<sup>351</sup>, confie au lecteur les incertitudes, les hésitations, les scrupules qui l'habitent. Il doute tout d'abord de ses capacités à retracer l'univers du héros éponyme et il remet en question la fonction même d'écrivain car, après de nombreux essais, la version définitive ne lui paraît être elle-même finalement qu'un travail raté. En réalité le narrateur craint de ne pas rendre correctement justice aux victimes de la Shoah :

Über die Wintermonate 1990/1991 arbeitete ich in der wenigen mir zur freien Verfügung stehenden Zeit, also zumeist an den sogenannten Wochenenden und in der Nacht, an der im Vorhergehenden erzählten Geschichte Max Aurachs. Es war ein äußerst mühevoll, oft stunden- und tagelang nicht vom

---

oncle du narrateur en costume arabe, prise à Jérusalem en 1913, est une photographie authentique. Elle n'est pas inventée, ce n'est pas le hasard, ce n'est pas non plus quelque chose qui fut trouvé et inséré plus tard. Ainsi les photographies permettent au narrateur de donner en quelque sorte une légitimité à l'histoire qu'il raconte. Je pense que cela a toujours été une préoccupation de la fiction réaliste et ceci est une forme de fiction réaliste. Au dix-neuvième siècle, dans la tradition allemande, l'auteur se donne du mal pour dire d'où venait telle chose ; eh bien, j'ai trouvé ce manuscrit en haut du placard, dans telle ou telle ville, dans telle ou telle maison et ainsi de suite pour donner à toute sa démarche une apparence de légitimité. L'autre fonction que je vois est peut-être celle d'arrêter le temps. La fiction est une forme d'art qui bouge dans le temps, qui a tendance à aller vers la fin, qui travaille sur une déclivité négative, et il est très, très difficile, dans cette forme particulière de récit, d'arrêter le passage du temps. Et comme nous le savons bien tous, c'est ce que nous aimons tant dans certaines formes d'art visuel – vous êtes au musée et vous regardez un de ces merveilleux tableaux du seizième ou dix-huitième siècle. Vous êtes en dehors du temps, et dans un sens c'est une forme de rédemption, si vous pouvez vous libérer vous-même de ce passage du temps. Et les photographies peuvent faire la même chose – elle agissent comme des barrières ou des barrages qui contiennent le flux. Je pense que ralentir, pour ainsi dire, la vitesse de la lecture est quelque chose de positif. » *Ghost Hunter*, by Eleanor Wachtel ». In : *The emergence of memory*, p. 40-42 (traduction personnelle).

<sup>350</sup> « La vie surgit chez lui à la manière d'une sensation née de la vie et de la lecture, produite par le souvenir qu'il a de livres ainsi que de vivants et de morts. Sebald y parvient non pas au moyen d'un modelage psychologique mais grâce à une technique de montage utilisant des descriptions, des documents et des réflexions. En outre, il ne se limite pas, ainsi que je l'ai déjà dit, au texte écrit. L'incrustation de photographies, de détails de tableaux, de fac-similés de billets ou d'additions parfois toutes les deux ou trois pages sont une particularité de ses livres. » Hannes Veraguth, « W.G. Sebald und die alte Schule. *Schwindel. Gefühle. Die Ausgewanderten, Die Ringe des Saturn und Austerlitz* : Literarische Erinnerungskunst in vier Büchern, die son tun, als ob sie wahr seien ». In : *Text+Kritik*, 2003, p. 33-34 (traduction personnelle).

<sup>351</sup> « meiner wie immer nur mühevoll vorangehenden Schreibearbeit » *DA*, p. 338.

Fleck kommandes und nicht selten sogar rückläufiges Unternehmen, bei dem ich fortwährend geplagt wurde von einem immer nachhaltiger sich bemerkbar machenden und mehr und mehr mich lähmenden Skrupulantismus. Dieser Skrupulantismus bezog sich sowohl auf den Gegenstand meiner Erzählung, dem ich, wie ich es auch anstellte, nicht gerecht zu werden glaubte, als auch auf die Fragwürdigkeit der Schriftstellerei überhaupt. Hunderte von Seiten hatte ich bedeckt mit meinem Bleistift- und Kugelschreibergekritzel. Weitaus das meiste davon war durchgestrichen, verworfen oder bis zur Unleserlichkeit mit Zusätzen überschmiert. Selbst das, was ich schließlich für die „endgültige“ Fassung retten konnte, erschien mir als ein missratenes Stückwerk<sup>352</sup>.

Au cours d'un entretien avec Michael Silverblatt, W.G. Sebald dit en effet la presque impossibilité d'écrire sur les camps de concentration<sup>353</sup>. Et il explique la nécessité pour l'auteur de trouver d'autres voies. En fait, poursuit Sebald, il faut évoquer la catastrophe de manière *oblique, tangentielle* parce que les images de la réalité paralysent notre réflexion et l'instance morale en nous :

[...] to write about concentration camps in my view is practically impossible. So you need to find ways of convincing the reader that this is something on your mind but that you do not necessarily roll out, you know, on every other page. The reader needs to be prompted that the narrator has a conscience, that he is and has been perhaps for a long time engaged with these questions. And this is why the main scenes of horror are never directly addressed. I think it is sufficient to remind people, because we've all seen images, but these images militate against our capacity for discursive thinking, for reflecting upon these things. And also paralyse, as it were, our moral capacity. So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation<sup>354</sup>.

Les quatre récits que nous étudions sont homodiégétiques : inscrites dans la vie du narrateur, les histoires procèdent du réel par leur enracinement autobiographique et plus largement historique. Il s'agit de récits emboîtés dans un récit cadre ; alors que dans *Dr Henry Selwyn* et *Max Aurach* le récit du héros éponyme est rapporté directement par le narrateur,

---

<sup>352</sup> « Dans les mois de l'hiver 1990-1991, je travaillai, aux rares moments de loisir dont je disposais, soit la plupart du temps de nuit et pendant ce qu'il est convenu d'appeler les fins de semaine, à l'histoire de Max Ferber racontée ci-dessus. Ce fut une entreprise extrêmement pénible, qui des heures et des jours durant n'avancait pas et même, fort souvent, reculait, où j'étais constamment en proie à des scrupules de plus en plus tenaces et de plus en plus paralysants. Ces scrupules tenaient autant à l'objet de mon récit auquel je croyais, quoi que je fisse, ne pas rendre correctement justice, qu'à une mise en question de la possibilité de toute écriture. J'avais couvert des centaines de pages de mes gribouillis au crayon à papier et au stylo-bille. La majeure partie était rayée, rejetée ou barbouillée d'ajouts jusqu'à en devenir illisible. Même ce que je pouvais au bout du compte sauver pour la variante « définitive » m'apparaissait décousu et inabouti. » *DA*, p.344-345 (*Les émigrés*, p. 300-301).

<sup>353</sup> Peter Weiss déclare également dans les notes de l'auteur au sujet de sa pièce *Die Ermittlung* qui s'inspire du procès d'Auschwitz qui se déroula dans la période allant de décembre 1963 jusqu'en août 1965 à Francfort, que la reconstruction réaliste de la Shoah apparaît impossible: « Bei der Aufführung dieses Dramas soll nicht der Versuch unternommen werden, den Gerichtshof, vor dem die Verhandlungen über das Lager geführt werden, zu rekonstruieren. Eine solche Rekonstruktion erscheint dem Schreiber des Dramas ebenso unmöglich, wie es die Darstellung des Lagers auf der Bühne war. » (ouvrage figurant à Marbach).

<sup>354</sup> « [...] Écrire sur les camps de concentration est à mon avis pratiquement impossible. Il faut donc trouver des chemins pour convaincre le lecteur que quelque chose occupe votre pensée que vous ne débitez pas nécessairement, eh bien, toutes les deux pages. Le lecteur a besoin de se sentir obligé de croire que le narrateur a une conscience, qu'il est et a été peut-être depuis longtemps préoccupé par ces questions. Et c'est la raison pour laquelle les principales scènes d'horreur ne sont jamais directement transmises. Je pense qu'il est suffisant d'éveiller la mémoire des gens, parce que nous avons tous vu des images, mais que ces images militent contre notre capacité à penser de manière discursive, à réfléchir sur ces choses. Et donc elles paralysent, pour ainsi dire, notre capacité morale. Le seul chemin, donc, pour approcher ces choses, à mon point de vue, est de manière oblique, tangentielle, par référence plutôt que par l'affrontement direct. ». « A Poem of an Invisible Subject, by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 89-80.

dans *Paul Bereyter* c'est le récit de Lucy Landau et dans *Ambros Adelwarth* ce sont ceux de la tante Fini et de l'oncle Kasimir qui renseignent le narrateur. D'autre part ce dernier use de la métonymie pour caractériser ses personnages (le jardin abandonné du Dr Henry Selwyn, la ville de Manchester pour Max Aurach). Si la première histoire, *Dr Henry Selwyn*, avec sa structure en cinq parties, sa brièveté, le mystère de son personnage éponyme – qui a toutes les caractéristiques d'un héros archétypal – fait figure de modèle ou de thème pour les récits suivants, ceux-ci vont en se complexifiant avec des ancrages spatio-temporels de plus en plus nombreux. Ces quatre récits présentent des traits communs : narrateur homodiégétique, récits emboîtés, descriptions, présence de l'anaphore *Ich sehe* et récit authentifié par des documents photographiques. Toutefois ces histoires (*Dr Henry Selwyn*, *Paul Bereyter*, *Ambros Adelwarth*, *Max Aurach*) ont une structure en patchwork (*Fleckerlteppich*), selon les propres mots de l'auteur. Gertrud Th. Aebischer-Sebald confia que son frère, à la différence de Claude Simon, qui dessinait des graphiques très précis pour élaborer ses ouvrages, construisait ceux-ci en partant d'images issues de sa collection personnelle qu'il étalait sur son bureau suivant les thèmes auxquelles elles se rattachaient :

Einmal habe ich ihm die Frage gestellt: „Wie machst du das?“ Ich war immer sehr fasziniert von der Konstruktion. Sie ist sehr kompliziert, es gibt einen Sprachrhythmus, einen thematischen Rhythmus. Er antwortete mir: „Weißt du, das ist ganz einfach. Ich mach's wie die Allgäuer. Das ist ein Fleckerlteppich. [...]“ Er erklärte mir dann, er mache es anders als Claude Simon, der ganz präzise konstruierte und graphische Zeichnungen machte, um sein Werk zu schreiben. Er selber machte es nicht so. Ich weiß, dass er eine Kartothek hatte und dass er die nach Themen ordnete. Beim Schreiben hat er diese Karten dann auf dem Schreibtisch ausgebreitet<sup>355</sup>.

Le héros éponyme, dans les quatre récits, nous l'avons dit, est un personnage qui a émigré, a vécu dans l'errance et tend vers l'autodestruction : Henry Selwyn quitta la Lituanie pour l'Angleterre à l'âge de sept ans avec sa famille juive. Paul Bereyter, qui fut l'instituteur du narrateur et ne put exercer sa profession d'instituteur à cause de ses origines juives, émigra puis revint dans son pays natal. Tous deux se suicidèrent. Ambros Adelwarth, un grand-oncle du narrateur, en se soumettant à l'électrothérapie, fit le choix de se détruire après avoir été au service d'un riche excentrique et avoir partagé sa vie de voyage. Le peintre Max Aurach,

---

<sup>355</sup> « Une fois, je lui ai posé la question : « Comment tu t'y prends ? » La construction m'a toujours fascinée. Elle est très compliquée, il y a un rythme généré par la langue, mais aussi par les thèmes. Il me répondit : « C'est très simple, tu sais. Je procède comme les gens du pays de l'Allgäu. C'est un patchwork. [...] » Il m'expliqua ensuite que sa méthode était différente de celle de Claude Simon qui élaborait des constructions très précises et dessinait des graphiques pour écrire son ouvrage. Lui s'y prenait différemment. Je sais qu'il avait une cartothèque et qu'il l'ordonnait par thèmes. Et lorsqu'il écrivait, il étalait les cartes sur son bureau. » « „Ein Fleckerlteppich“, Interview von Ruth Vogel-Klein mit Gertrud Th. Aebischer-Sebald ». In : *Mémoires. Transferts. Images. Recherches Germaniques*, Université Marc Bloch – Strasbourg 2, Revue annuelle Hors série n°2, 2005, p. 217 (traduction personnelle).

emmené dans un transport d'enfants, ne put quitter Manchester, ville d'émigrés, dont le délabrement et la dégradation reflètent la tragédie de l'Histoire.

Le narrateur a ceci de particulier qu'il est, chaque fois, relayé par un autre « narrateur » : il rapporte alors le discours d'un autre, ce qui donne un jeu spéculaire – comme si le discours de l'un était réfléchi par l'autre – entre le narrateur et le discours rapporté par celui-ci. Ce discours d'autrui rapporté par le narrateur et qui constitue le fil principal de l'écriture de *Die Ausgewanderten* – ou plutôt les fils car le narrateur attrape un fil puis le laisse pour un autre et ainsi de suite – est entendu à travers la médiation du narrateur ; cela signifie qu'il y a transfert d'une voix à une autre. Cette poétique, qui atteint parfois la virtuosité bernhardienne<sup>356</sup>, redonne à la langue sa fonction de transmission qui retrace, se souvient, recueille, récolte, rassemble, lie et relie, donnant ainsi une importance à l'Autre. L'écriture se montre ici, du moins partiellement, dans sa fonction originelle : avant l'écriture, la langue était orale et le récit puisait à la source du souvenir ; pour cette raison les Anciens avaient développé le sens de la mémoire. W.G. Sebald semble vouloir rappeler la valeur première de celle-ci : retrouver dans les traces du passé, dans les empreintes laissées par la diversité des vécus, l'impératif éthique de la vérité. Et la longueur des phrases, en contradiction avec l'impression d'oralité, imite la longue recherche du souvenir qui se forme en agrégeant dans le matériau du réel des cristaux de fiction.

Le narrateur homodiégétique ne joue pas le rôle de personnage principal ou secondaire, mais plutôt celui de chroniqueur, de témoin attentif, et l'on peut, aussi, oser dire que chaque émigré est en quelque sorte comme le porte-parole du narrateur puisqu'il transmet ses propres idées, ses obsessions, ses douleurs. Nous analyserons dans ce qui suit les différentes stratégies narratives de chaque récit. Nous suivrons de très près le déroulement du texte, une fois encore, dans une autre perspective, afin de pouvoir effectuer une analyse

---

<sup>356</sup> Sebald explique l'influence qu'a exercée sur lui l'écrivain Thomas Bernhard qui a su inventer une nouvelle écriture : cet auteur ne dit dans ses livres que ce qu'il a entendu des autres : « [...], I was always, as it were, tempted to declare openly from quite early on my great debt of gratitude to Thomas Bernhard. [...] What Thomas Bernhard did to postwar fiction writing in the German language was to bring to it a new radicality which didn't exist before, which wasn't compromised in any sense. Much of German prose fiction writing, of the fifties certainly, but of the sixties and seventies also, is severely compromised, morally compromised, and because of that, aesthetically frequently insufficient. And Thomas Bernhard was in quite a different league because he occupied a position which was absolute. Which had to do with the fact that he was mortally ill since late adolescence and knew that any day the knock could come at the door. And so he took the liberty which other writers shied away from taking. And what he achieved, I think, was also to move away from the standard pattern of the standard novel. He only tells you in his books what he heard from others. So he invented, as it were, a kind of periscopic form of narrative. You're always sure that what he tells you is related, at one remove, at two removes, at two or three. That appealed to me very much, because this notion of the omniscient narrator who pushes around the flats on the stage of the novel, you know, cranks things up on page three and moves them along on page four and one sees him constantly working behind the scenes, is something that I think one can't do very easily any longer. So Bernhard, single-handedly I think, invented a new form of narrating which appealed to me from the start. » « A poem of an invisible subject, by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 82-83.



minutieuse de la narration, de comprendre les intentions, les mobiles et surtout la spécificité du texte sébaldien. Car, en fait, l'auteur ne raconte pas le traumatisme mais reproduit par le récit comment l'inexprimable se manifeste dans le conscient et l'inconscient de ceux qui ont subi la violence de la Shoah. Ainsi le niveau du discours, la manière dont il présente l'histoire, c'est-à-dire les voix, les différentes perspectives, la structure et l'organisation de ce qui est raconté, seront au centre de nos intérêts.

Afin de faciliter la lecture de l'analyse nous rappellerons les différentes parties des récits déjà annoncés au début de la première partie de notre travail.

#### IV. 1. *Dr Henry Selwyn*

**1<sup>e</sup> partie** : présentation du héros éponyme et emménagement à Prior's Gate (p. 18-23)

**2<sup>e</sup> partie** : invitation (description du cadre, le guide Naegeli et les excursions que le narrateur et son ami firent ensemble : Zingenstock, Scheuchzerhorn, Rosenhorn, Lauteraarhorn, Schreckhorn, Ewigschneehorn) (p. 23-27)

**3<sup>e</sup> partie** : séance de projection de diapositives du dernier voyage en Crète, allusion à l'écrivain Vladimir Nabokov (p. 27-32)

**4<sup>e</sup> partie** : départ de Prior's Gate ; le Dr Selwyn aborde le thème de la nostalgie et de l'émigration ; il ne se souvient plus des années de la Seconde Guerre mondiale et des décennies qui suivirent (p. 32-35)

**5<sup>e</sup> partie** : suicide du Dr Selwyn ; le narrateur apprend que le glacier de l'Aar a rejeté la dépouille du guide Johannes Naegeli (p. 35-37)

##### IV. 1. 1. Présentation du personnage

Le discours du narrateur est un châssis dans lequel s'encastre le récit rapporté du Dr Henry Selwyn, héros éponyme. C'est en effet le narrateur homodiégétique qui apparaît en premier sur scène et prend en charge le récit en rapportant le discours de l'autre au discours direct, indirect et indirect libre. Le narrateur entame le discours de façon autobiographique (je) (nous)<sup>357</sup> et sa tendance à s'exprimer à la première personne du pluriel plutôt qu'à la

---

<sup>357</sup> Nous avons relevé les occurrences qui, dans l'incipit, affirment la présence du narrateur :

- *Fuhr ich mit Clara* p. 7
- *Mehrmals betätigten wir den ...* p. 8
- *Wir traten* p. 8

première personne du singulier manifeste peut-être la volonté – bien qu’il s’agisse de lui et de son épouse – de rendre les contours du narrateur moins marqués, de les fondre dans une mémoire plus globale qu’individuelle.

Puis un autre niveau narratif, celui du héros éponyme, s’emboîte dans le récit du narrateur. La jonction entre les deux niveaux narratifs s’effectue au moyen d’un portrait (focalisation externe) qui souligne la distance entre le narrateur et le héros : *Obzwar groß gewachsen und breit in den Schultern, wirkte er untersetzt, ...*<sup>358</sup>. Les premiers mots du Dr Selwyn, au style direct sans guillemets<sup>359</sup> et en anglais, correspondent à son entrée en scène : *I was counting the blades of grass*. Cependant l’intervention suivante du Dr Selwyn, qui est en discours indirect, redonne la priorité au narrateur : *Wir seien gewiss, setzte er hinzu, der Wohnung wegen gekommen*<sup>360</sup>. Au moyen d’une confusion voulue – *sagte er/ich habe* – l’auteur brouille les identités et nous entraîne dans les strates de la mémoire qui renvoient un matériau transformé, reformé par le conscient et l’inconscient individuels. Le jeu spéculaire se poursuit : *Sie essen, sagte er, bei mir das Gnadenbrot. Ich habe sie im vorigen Jahr ... auf der Pferdeauktion gekauft ...*<sup>361</sup> Le narrateur intervient mais en retrait et le récit à la troisième personne l’emporte. Ainsi le narrateur homodiégétique devient spectateur et se contente de décrire le cadre de vie du Dr Selwyn ; la description fait figure de métaphore et les différents tableaux servent à déchiffrer le personnage du Dr Selwyn (focalisation externe) : *Der Boden war dicht übersät mit den Schalen der aufgebrochenen Nüsse, und Herbstzeitlose zu Hunderten fingen das schütterte Licht auf, das durch die trocken schon raschelnden Blätter hereindrang*<sup>362</sup>. La confusion entre le discours du narrateur et celui du Dr Selwyn peut aller jusqu’à un enchaînement des discours sans signalement typographique, ni didascalies, seulement ponctué par de rares *verba dicendi* :

---

- *Und mir kam das Landhaus in der Charente in den Sinn, das ich von Angoulême aus einmal besucht hatte und vor dem zwei verrückte Brüder, [...] vor welchem wir jetzt standen.* p. 9

- *Wir wären ... weitergefahren, hätten wir ...* p. 9

- *Vorsichtig gingen wir* p. 9

- *Sprachlos betrachteten wir ... bis wir* p. 9

- *Wir gingen quer ...* p. 9

<sup>358</sup> « Quoique de grande taille et large d’épaules, il donnait l’impression de quelqu’un de râblé, ... » DA, p. 10 (*Les émigrants*, p. 14).

<sup>359</sup> Mandana Covindassamy consacre un long passage au discours rapporté chez Sebald dont l’une des caractéristiques est en effet de ne pas signaler le discours direct par des guillemets. Et elle souligne à juste titre le brouillage des frontières séparant les locuteurs : « Et de fait, le lecteur est souvent passablement déconcerté, si bien qu’il est amené à relire le début d’une séquence pour être certain d’avoir correctement attribué les propos. En renonçant aux guillemets, Sebald joue avec la frontière qui sépare les locuteurs et introduit, une fois encore, un principe d’incertitude dans la lecture. » (p. 111) Elle cite Laurence Rosier qui cite Strauch donnant le nom de style direct libre au discours direct introduit sans guillemets et privé du *verbum dicendi*, c’est-à-dire du verbe introducteur. Mandana Covindassamy, p. 113. Notons à ce sujet que Genette parle de discours immédiat.

<sup>360</sup> « Nous étions certainement venus, ajouta-t-il, pour l’appartement. » DA, p.11 (*Les émigrants*, p. 14).

<sup>361</sup> « Ils mangent chez moi le pain de la miséricorde, dit-il. Je les ai achetés l’an dernier à une enchère de chevaux ... » DA, p. 11 (*Les émigrants*, p. 15).

<sup>362</sup> « Le sol était jonché de coquilles cassées et des colchiques par centaines recueillaient la lumière parcimonieuse filtrant à travers le feuillage déjà sec et bruissant de l’automne. » DA, p. 12 (*Les émigrants*, p. 16).

Der Haselgang endete bei einem Tennisplatz, an dem eine geweißelte Ziegelmauer entlanglief. [description effectuée par le narrateur] Tennis, sagte Dr. Selwyn, used to be my great passion. But now the court has fallen into disrepair, like so much else around here. [discours direct en anglais] Nicht nur der Küchengarten, fuhr er fort, indem er nach den halbverfallenen viktorianischen Glashäusern und den ausgewachsenen Spalieren hinüberwies, nicht nur der Küchengarten sei nach Jahren der Vernachlässigung am Erliegen, auch die unbeaufsichtigte Natur, er spüre es mehr und mehr, stöhne und sinke in sich zusammen unter dem Gewicht dessen, was ihr aufgeladen werde von uns. [discours indirect – subjonctif I]<sup>363</sup>.

Le discours indirect se poursuit avec le subjonctif I mais il s'agit plutôt d'une ligne discursive commune au discours indirect et au discours direct ; cette stratégie met en valeur la mémoire du narrateur, les chambres obscures des souvenirs, mais aussi le passé de ces événements à travers le filtre subjectif de celui qui raconte : *Die Verwilderung des einstmals vorbildlichen Gartens habe übrigens, sagte Dr. Selwyn, den Vorteil, dass das, was wachse in ihm, oder was er hie und da, ohne größere Anstalten, angesät oder angepflanzt habe, von einem, wie er meine, außergewöhnlich feinen Geschmack sei*<sup>364</sup>.

#### IV. 1. 2. Emménagement à Prior's Gate et invitation

L'alinéa nous signale une nouvelle partie du texte. Ici nous retrouvons le premier cadre narratif et le narrateur assume le même statut qu'au début du texte, à savoir celui de narrateur homodiegétique qui ne se contente pas de raconter ou de décrire mais est aussi acteur : *Zwei Tage nach dieser ersten Begegnung mit Dr. Selwyn zogen wir in Prior's Gate ein*<sup>365</sup>. Il parle à la première personne pour s'adresser au lecteur et lui livrer des réflexions personnelles d'ordre sociologique et historique ; le discours très argumenté, la syntaxe ciselée laissent à penser qu'il ne s'agit pas d'un monologue intérieur – du narrateur – mais plutôt du résultat d'une pensée construite, cohérente, élaborée en adéquation avec l'auteur :

Ich versuchte mir oft auszudenken, wie das Innere der Köpfe der Leute beschaffen gewesen sein musste, die mit der Vorstellung leben konnten, dass hinter den Wänden der Zimmer, in denen sie sich aufhielten, irgendwo immer die Schatten der Dienerschaft am Huschen waren, und ich bildete mir ein, dass sie Angst hätten haben müssen vor dem gespenstischen Wesen derer, die für ein geringeres Geld rastlos die vielen alltäglich anfallenden Arbeiten verrichteten<sup>366</sup>.

<sup>363</sup> « La voûte des noisetiers se terminait sur un court de tennis bordé par un mur de briques blanchies à la chaux. Tennis used to be my great passion, dit le Dr Selwyn. But now the court has fallen into disrepair, like so much else around here. Ce n'est pas seulement le potager, poursuivit-il en montrant les serres victoriennes à moitié en ruine et les espaliers proliférant en tous sens, ce n'est pas seulement cet endroit abandonné à lui-même depuis des années qui est sur le point de disparaître ; la nature elle aussi, privée de nos soins, gémit et croule sous le poids de ce que nous lui imposons. » DA, p. 13 (*Les émigrants*, p. 16-17).

<sup>364</sup> « Le retour à l'état sauvage de ce jardin jadis exemplaire avait en outre l'avantage, selon le Dr Selwyn, que ce qui y poussait ou ce que, ça et là, il avait semé ou planté sans grande précaution était, estimait-il, d'une qualité extraordinaire. » DA, p.14 (*Les émigrants*, p. 17).

<sup>365</sup> « Deux jours après cette première rencontre nous emménagions à Prior's Gate. » DA, p. 14 (*Les émigrants*, p. 18).

<sup>366</sup> « J'ai souvent essayé de m'imaginer à quoi pouvait bien ressembler l'intérieur de la tête de ces gens capables de vivre en sachant que, derrière les cloisons des pièces où ils se tenaient, glissaient les ombres furtives des domestiques à leur service, et je me disais qu'en toute logique ils auraient dû avoir peur de ces existences

Il est question ici de l'invitation à dîner du Dr Selwyn en l'honneur de son ami le botaniste et entomologiste Edward Ellis ; le narrateur et son épouse sont conviés à ce repas (p. 20-29). Cette partie est l'occasion d'autres emboîtements narratifs et elle pourrait être considérée elle-même comme une autre séquence puisqu'il s'agit d'un événement extra-ordinaire. À la fin du repas, le Dr Selwyn entame un récit qui renvoie avant la Première Guerre mondiale – c'est ce que Gérard Genette appelle une analepse externe<sup>367</sup> : *Er habe, so begann er, im Sommer 1913 im Alter von einundzwanzig Jahren sein medizinisches Grundstudium in Cambridge abgeschlossen und sei danach unverzüglich nach Bern gefahren, mit der Absicht, sich dort weiter auszubilden*<sup>368</sup>. Le discours du Dr Selwyn est tout d'abord au discours indirect (subj. I), avant de passer au discours direct (indicatif) : *Als der Krieg ausgebrochen ist und ich nach England zurückgerufen und eingezogen worden bin, ist mir, sagte Dr. Selwyn, wie ich jetzt erst in der Rückschau vollends begreife, nichts so schmerzhaft wie der Abschied von Johannes Naegeli*<sup>369</sup>. L'analepse fait partie ici des stratégies narratives imitant le caractère fragmentaire du processus mémoriel qui agit non pas par association mais par dissociation. Ainsi le narrateur effectue comme la cartographie de la mémoire ; le récit qui s'enroule autour de motifs, de thèmes, revient, repart, retrace le mouvement du souvenir, dessine les différents plans de la mémoire avec ses labyrinthes sans commencement, ni fin. D'autre part l'évolution du discours du Dr Selwyn – discours indirect puis discours direct – veut vraisemblablement traduire l'emprise du souvenir sur le narrateur qui apparaît d'abord à la limite entre reconstruction imaginaire et réelle, puis se fait plus précise pour surgir de manière évidente, laissant l'événement passé inonder le moment présent dans toute sa plénitude. Et l'énumération de sommets alpins<sup>370</sup> – accompagnée de l'image du glacier de l'Aar – a ceci d'intéressant qu'elle semble intégrer dans le récit l'attachement de l'auteur à Robert Walser chez qui, ainsi que le fait observer Claudia Öhlschläger, le motif des montagnes blanches, de la neige, des rafales de neige est récurrent et signale l'irruption du néant<sup>371</sup>.

---

fantomatiques qui pour une poignée d'argent accomplissaient sans trêve les nombreuses tâches indispensables au déroulement de la vie de tous les jours. » *DA*, p.17 (*Les émigrants*, p. 20).

<sup>367</sup> « Nous pouvons donc qualifier d'externe cette analepse dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier. » Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 90.

<sup>368</sup> « Il avait, commença-t-il, mené à bien ses études de médecin généraliste à Cambridge, à l'été 1913, alors qu'il avait vingt et un ans, et s'était ensuite rendu sans attendre à Berne avec l'intention d'y poursuivre sa formation. » *DA*, p.23 (*Les émigrants*, p. 26)

<sup>369</sup> « Lorsque la guerre a éclaté et que je suis retourné en Angleterre pour y être incorporé, dit le Dr Selwyn, rien ne m'a été plus difficile, comme je le comprends seulement avec le recul, que de prendre congé de Johannes Naegeli. » *DA*, p. 24 (*Les émigrants* p. 26)

<sup>370</sup> « Überall sei er mit Naegeli gewesen, auf dem Zinggenstock, dem Scheuchzerhorn und dem Rosenhorn, dem Lauteraarhorn, dem Schreckhorn und dem Ewigschneehorn, und er habe sich nie in seinem Leben, weder zuvor noch später, derart wohl gefühlt wie damals in der Gesellschaft dieses Mannes. » *DA*, p. 23-24.

<sup>371</sup> « Die Bindung an Walser erweist sich als ein Teil der Bindung an die Familie, an den Großvater, dessen Tod Sebald, wie er schreibt, nie wirklich verwunden hat. Die Trauer um den Großvater koinzidiert mit dem Tod Walsers, der Schnee, in dem Walser gefunden wird, und der Schnee, der in der Nacht, als der Großvater starb,

#### IV. 1. 3. Séance de projection de diapositives

La projection de diapositives offre l'occasion d'une autre partie signalée typographiquement par un alinéa – à nouveau analepse externe – où la vue idyllique d'un paysage enveloppé d'un voile vert clair et animé par la présence d'un chasseur de papillons s'oppose à la poussière invisible de la pièce. Ici, l'image (décrite) manifeste l'art de la description sébaldienne qui octroie à la narration une tonalité atemporelle et sensible. Ces pauses dans le récit, nous l'avons dit, constituent, ainsi que l'explique Klaus Scherpe, comme une pause de l'Histoire – « Auszeit der Geschichte »<sup>372</sup> :

Auf dem letzten der Bilder breitete sich vor uns die von einer nördlichen Passhöhe herab aufgenommene Hochebene von Lasithi aus. Die Aufnahme musste um die Mittagszeit gemacht worden sein, denn die Strahlen der Sonne kamen dem Beschauer entgegen. Der im Süden die Ebene überragende, über zweitausend Meter hohe Berg Spathi wirkte wie eine Luftspiegelung hinter der Flut des Lichts. Auf dem weiten Talboden waren die Kartoffel- und Gemüsefelder, die Obstaine, die anderen kleinen Baumgruppen und das unbestellte Land ein einziges Grün in Grün, das durchsetzt war von den Aberhunderten weißen Segeln der Windpumpen<sup>373</sup>.

D'autre part, la fin de la séance de projection offre un jeu de devinette : la diapositive montrée en dernier avec une vue du plateau de Lasithi est contemplée en silence jusqu'à ce que le verre se fendît dans son cadre et qu'une fêlure noire courût sur l'écran<sup>374</sup>. Cette dernière image se révèle être le déclencheur de souvenirs en chaîne. Le souvenir de la vue du plateau de Lasithi interrompue par l'éclat du verre est réactivé par les mots de Kaspar Hauser dans un film que le narrateur voit quelques années plus tard : *Ja es hat mich geträumt. Es hat mich vom Kaukasus geträumt*<sup>375</sup>. L'image du paysage crétois est donc reliée, comme l'explique Claudia Öhlschläger, par un fondu enchaîné avec le paysage du film qui fait l'effet d'être connu et qui pourtant n'a jamais été vu. La caméra franchit la frontière entre rêve et réalité là où le souvenir se montre comme un assemblage discontinu de signes. Si l'on considère (d'après les indications de Iris Denneler<sup>376</sup>) qu'il s'agit du film de Werner Herzog « Jeder für

---

noch einmal mitten in den Frühling hinein gefallen ist, erweist sich als ein weiteres Verbindungsglied, das über das Meteorologische weit hinaus geht. Denn es ist bekannt, dass auch im Werk Walsers die Alpen, die weißen Berge, der Schnee, das Schneegestöber immer wieder auftauchen, also auch dort der merkwürdige Einbruch des weißen Nichts [...] stattfindet. » Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben*, p. 245-246.

<sup>372</sup> Klaus R. Scherpe, « Auszeit des Erzählens – W.G. Sebalds Poetik der Beschreibung ». In : *W.G. Sebald: Schreiben ex patria/ Expatriate Writing*, Otto Eke, Norbert Martha B. Helfer, Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse (dir.), Amsterdam, New York, Gerhard Fischer, 2009, p. 297-315.

<sup>373</sup> « La dernière présentait le plateau de Lasithi, pris en plongée du haut d'un des cols du Nord. Le cliché avait sans doute été réalisé à l'heure de midi, car les rayons du soleil venaient frapper le spectateur. La montagne de Spathi, qui s'élève à plus de deux mille mètres et domine la plaine au sud, faisait l'effet d'un mirage derrière le flot de lumière. Sur la vaste surface de la vallée, les champs de pommes de terre et de légumes, les vergers, les bosquets d'arbres et les terres non cultivées composaient un camaïeu de verdure ponctué par les centaines de voiles blanches des pompes à eau. » *DA*, p. 28 (*Les émigrants*, p. 30-31).

<sup>374</sup> *Les émigrants*, p. 31.

<sup>375</sup> « Oui, j'ai été rêvé. – Et moi, le Caucase m'a visité en rêve. » *DA*, p. 29 (*Les émigrants*, p. 31).

<sup>376</sup> « Zu Formel und Gedächtnis am Beispiel von W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ». In : *Die Formel und das Unverwechselbare*, Iris Denneler (dir.), Frankfurt a. M., Peter Lang, 1999; p. 166.

sich und Gott gegen alle » qui date de 1977 et est donc postérieur au temps de l’histoire, il semble évident que le souvenir est infiltré de « sondes factuelles », comme le précise Claudia Öhlschläger. La substance factuelle est déplacée et située dans un autre contexte. Cette citation de film montre également que la pratique du souvenir est associée à des modes de perception modernes et plus précisément post-modernse avec des techniques de découpage, de collage, de retour en arrière (flash-back), avec l’expérience du surmenage visuel. Ainsi la sombre déchirure (*der dunkle Riss*) qui traverse la diapositive offre plusieurs aspects. De manière métaphorique elle signifie le déracinement incurable du protagoniste, sa situation existentielle difficilement déchiffrable que le narrateur ne peut transmettre que sous formes de suggestions, de visions<sup>377</sup>.

#### IV. 1. 4. Départ de Prior’s Gate

Après la projection chez le Dr Selwyn le narrateur, à la césure suivante, reprend le récit premier<sup>378</sup>, celui par lequel commence la nouvelle : *Mitte Mai 1971 sind wir aus Prior’s Gate ausgezogen, weil Clara eines Nachmittags kurzerhand ein Haus gekauft hatte*<sup>379</sup>. Mais le discours du Dr Selwyn rejoint celui du narrateur en abordant le thème de la nostalgie du pays natal<sup>380</sup>. De façon presque imperceptible le discours de ce dernier se glisse dans celui du Dr Selwyn évoquant son départ de Lituanie (de temps à autre le narrateur avertit le lecteur au moyen d’un « erzählte er mir » ou d’un « sagte er ») : *Auf meine Frage, wohin es ihn denn zurückziehe, erzählte er mir, er sei im Alter von sieben Jahren mit seiner Familie aus einem litauischen Dorf in der Nähe von Grodno ausgewandert*<sup>381</sup>. L’anaphore qui suit – répétition de « Ich sehe » en tête de phrase – constitue le point culminant de ce chant sur le pays natal en même temps qu’elle traduit le caractère hallucinatoire de ces images. Le Dr Selwyn et le narrateur – lequel ne manifeste plus sa distance par rapport au récit de celui-là au moyen d’un *verbum dicendi* (excepté à la première occurrence) – sont unis dans l’évocation du souvenir du départ :

**Ich sehe**, sagte er, wie mir der Kinderlehrer im Cheder, den ich zwei Jahre schon besucht hatte, die Hand auf den Scheitel legt. **Ich sehe** die ausgeräumten Zimmer. **Ich sehe mich** zuoberst auf dem

<sup>377</sup> Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben*, p. 43-44.

<sup>378</sup> « Ende September 1970, kurz vor Antritt meiner Stellung in der ostenglischen Stadt Norwich, fuhr ich mit Clara auf Wohnungssuche nach Hingham hinaus. » *DA*, p. 7.

<sup>379</sup> « A la mi-mai 1971, nous avons quitté Prior’s Gate parce que Clara, un après-midi, avait acheté une maison sur un coup de tête. » *DA*, p. 29 (*Les émigrants*, p. 32).

<sup>380</sup> « Bei einer dieser Gelegenheiten, Clara war in die Stadt gefahren, gerieten wir, Dr. Selwyn und ich, in eine längere Unterhaltung, die davon ausging, dass Dr. Selwyn mich fragte, ob ich nie Heimweh verspüre. » *DA*, p. 30.

<sup>381</sup> « Comme je lui demandais quel était ce pays qui se rappelait à lui, il me raconta qu’à l’âge de sept ans il avait quitté avec sa famille un petit village de Lituanie situé dans la région de Grodno. » *DA*, p. 30 (*Les émigrants*, p. 32-33).

Wägelchen sitzen, **sehe** die Kruppe des Pferdes, das weite, braune Land, die Gänse im Morast der Bauernhöfe mit ihren gereckten Hälsen und den Wartesaal des Bahnhofs von Grodno mit seinem frei im Raum stehenden, von einem Gitter umgebenen überheizten Ofen und den um ihn hergelagerten Auswandererfamilien. **Ich sehe** die auf- und niedersteigenden Telegrafendrähte vor den Fenstern des Zuges, **sehe** die Häuserfronten von Riga, das Schiff im Hafen und die dunkle Ecke des Decks, in der wir, soweit es anging unter den gedrängten Verhältnissen, häuslich uns einrichteten<sup>382</sup>.

Le Dr Selwyn – de la page 31 à la page 35 – accapare le discours sans que le narrateur pour ainsi dire intervienne et bien qu’il s’agisse effectivement du discours du héros éponyme, l’ambiguïté demeure, comme si les deux lignes discursives ne faisaient plus qu’une. Sans aucun signalement ou interruption le discours direct du Dr Selwyn est soit en allemand, soit en anglais ; ainsi que nous l’avons déjà signalé dans la partie consacrée aux mots en langue étrangère cette alternance de langues veut refléter la situation d’exil du Dr Selwyn, lequel, en dissimulant ses origines à son épouse, « vend son âme » :

In den Sommermonaten machten wir Autotouren quer durch Europa. Next to tennis, sagte Dr. Selwyn, motoring was my greatest passion in those days. Die Wagen stehen ja alle heute noch in den Garagen und sind vielleicht inzwischen wieder einiges Geld wert. Aber ich habe es nie fertiggebracht, etwas zu verkaufen, except perhaps, at one point, my soul. People have told me repeatedly that I haven’t the slightest sense of money<sup>383</sup>.

#### IV. 1. 5. Suicide du *Dr Selwyn*

La cinquième et dernière partie (p. 35-37) est entièrement prise en charge par le narrateur qui raconte la manière dont le Dr Selwyn a mis fin à ses jours. Et bien que le narrateur réagisse sans émotion, les souvenirs reviennent « [...] souvent après une très longue absence<sup>384</sup>. » Le contenu de l’article<sup>385</sup> relatant que les restes du guide disparu en 1914 ont été ramenés par le glacier 72 ans après sa disparition est aussi l’allégorie de ces traumatismes provoqués par la Shoah. En réalité, il s’agit ici de la mémoire des victimes de la Shoah qui revient inéluctablement : *so also kehren sie wieder, die Toten*. Le narrateur, en rapportant cette anecdote, mêle l’autobiographique, le biographique, la fiction et l’Histoire ; il implique

<sup>382</sup> « Je vois, dit-il, l’instituteur du *cheder* que je fréquentais depuis déjà deux ans me poser la main sur la tête. Je vois les pièces vidées. Je me vois assis tout au sommet de la carriole, je vois la croupe du cheval, la vaste étendue de terre brune, les ois dans la gadoue des basse-cours et leurs cous tendus, et aussi la salle d’attente de la gare de Grodno avec, au beau milieu, le poêle surchauffé entouré d’une grille et les familles d’émigrants regroupés tout autour. Je vois les fils du télégraphe montant et descendant devant les fenêtres du train, je vois les alignements des maisons de Riga, le bateau dans le port et le recoin sombre du pont où, autant que l’entassement le permettait, nous avons installé notre campement familial. » *DA*, p. 31 (*Les émigrants*, p. 33) (soulignements personnels).

<sup>383</sup> « Dans les mois d’été nous faisons de grands voyages en automobile dans toute l’Europe. Next to tennis, dit le Dr Selwyn, motoring was my greatest passion in those days. Aujourd’hui les voitures sont encore toutes dans le garage et peut-être, depuis, valent-elles de nouveau un peu d’argent. Mais je ne me suis jamais résolu à rien vendre, except perhaps, at one point, my soul. People have told me repeatedly that I haven’t the slightest sense of money. » *DA*, p. 30 (*Les émigrants*, p. 36).

<sup>384</sup> « [...] oft nach einer sehr langen Zeit der Abwesenheit » *DA*, p. 36.

<sup>385</sup> Dans la partie *Discours de l’image* nous avons longuement commenté la reprographie de l’article de journal.

ainsi sa propre expérience de même que son rôle d'auteur qui est celui d'honorer la mémoire des victimes de l'Holocauste : *ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe*.

En conclusion nous pouvons dire que le Dr Selwyn sert de personnage archétypal, qu'il est comme l'archétype des émigrés. Même si les autres émigrés demeurent entourés de mystère – l'absence de monologue intérieur comme de narration en focalisation interne ne permet pas au lecteur d'accéder au moi intime du personnage – les différents récits permettent tout de même de mieux cerner la complexité psychologique du héros éponyme. Ici, nous avons affaire à l'histoire d'un émigré qui, après une vie brillante, s'est réfugié dans une tour au fond de son jardin laissé à l'abandon, vit séparé de son épouse, et finit par se donner la mort. Ce sera le destin de chacun des émigrés car tous finissent dans la solitude, et tous, habités par des sentiments mélancoliques, chercheront à mettre fin à leurs jours. L'importance donnée au discours rapporté signale, nous l'avons vu, la manière dont la mémoire se transmet ; cela veut dire que le souvenir se retrouve au fil des récits de l'Autre, dans l'insaisissable de la mémoire d'autrui. Nous avons pu également remarquer comment les différents récits réfléchissent le côté fragmentaire du souvenir qui rejoint le passé, sans ordre, ni cohérence mais au gré des pulsations de l'existence.

#### IV. 2. *Paul Breyter*

**1<sup>e</sup> partie** : les souvenirs d'enfance du narrateur (p. 41 – p. 63)

**2<sup>e</sup> partie** : le récit de Lucy Landau (p. 63 – p. 68)

**3<sup>e</sup> partie** : l'album de photos et autres documents (p. 68 – p. 92)

C'est lorsque W.G. Sebald apprit la fin tragique de son ancien instituteur, ainsi que nous l'avons signalé dans l'introduction de ce chapitre, qu'il prit la décision d'écrire *Die Ausgewanderten*<sup>386</sup>.

Dans le cadre de notre analyse du narrateur et de son récit nous envisagerons l'histoire en deux parties : le récit du narrateur (p 41-65) et le récit de Lucy Landau (p. 65-93).

---

<sup>386</sup> « *The Emigrants* started from a phone call I got from my mother, telling me that my schoolteacher in Sonthofen had committed suicide. This wasn't very long after Jean Améry's suicide, and I had been working on Améry. A sort of constellation emerged about this business of surviving and about the great time lag between the infliction of injustice and when it finally overwhelms you. I began to understand vaguely what this was all about, in the case of my schoolteacher. And that triggered all the other memories I had. » «Who Is W.G. Sebald? By Carole Angier ». In : *The emergence of memory, conversations with W.G. Sebald*, p. 69-70.



#### IV. 2. 1. Récit du narrateur

C'est une histoire un peu plus longue – 52 pages – et le narrateur, comme dans la précédente, entame le récit à la manière d'une autobiographie : ceci constitue le premier cadre narratif dans lequel viendra s'encaster le suivant – celui de Lucy Landau (p. 63). L'ancrage temporel objectif qui réfère à une réalité extra-textuelle aide à construire la vraisemblance du récit : *Im Januar 1984 erreichte mich aus S. die Nachricht, Paul Bereyter, bei dem ich in der Volksschule gewesen war, habe am Abend des 30. Dezember, also eine Woche nach seinem 74. Geburtstag, seinem Leben ein Ende gemacht, indem er sich, eine kleine Strecke außerhalb von S., dort, wo die Bahnlinie in einem Bogen aus dem kleinen Weidengehölz herausführt und das offene Feld gewinnt, vor den Zug legte*<sup>387</sup>.

Le narrateur explique la raison pour laquelle il revient sur le passé de Paul Bereyter. Le suicide de ce dernier mais aussi les sévices infligés à Paul Bereyter par le nazisme l'amènent à se documenter sur sa vie et il raconte donc son propre parcours qui consiste à faire des recherches et à enquêter sur la vie de ce personnage<sup>388</sup>. Il se définit en tant que mémorialiste ; ses investigations le conduisent à un village où l'instituteur et lui-même ont vécu. Tout en s'informant sur Paul, il va à la recherche de ses propres souvenirs : le geste de l'écrivain est à la fois biographique (l'instituteur) et autobiographique (le narrateur) : *Die Nachforschungen, die ich anstellte, führten mich nach S. zurück, wo ich seit dem Schulabschluss nur gelegentlich und in von Mal zu Mal länger werdenden Abständen gewesen war*<sup>389</sup>. La quête du souvenir de l'instituteur rejoint celle de son propre souvenir : *Es erinnerte mich dies daran, wie auch wir in der Schule ausschließlich vom Paul gesprochen hatten, wenn auch nicht abschätzig, sondern vielmehr wie von einem vorbildlichen älteren Bruder und so, als gehöre er zu uns oder wir zu ihm*<sup>390</sup>. L'anaphore « ich sehe » – déjà présente dans *Dr Henry Selwyn* – termine ici sur une structure en X avec « sah er » donnant ainsi l'impression d'une réflexion mais aussi d'une empathie progressive – comme si le

---

<sup>387</sup> « En janvier 1984 me parvint de S. l'avis qu'au soir du 30 décembre, soit dans la semaine suivant son soixante-quatorzième anniversaire, Paul Bereyter, chez qui j'avais été à l'école primaire, avait, à faible distance de la ville, à l'endroit où la ligne de chemin de fer, dans une courbe, débouche d'un petit bosquet de saules pour gagner la rase campagne, mis fin à ses jours en s'allongeant sur les rails au passage du train. » DA, p. 41 (*Les émigrés*, p. 43-44)

<sup>388</sup> « In einer weiter nicht erläuterten Bemerkung hieß es in dem Nachruf allerdings auch, das Dritte Reich habe Paul Bereyter an der Ausübung seines Lehrerberufs gehindert. Diese gänzlich unverbundene und unverbindliche Feststellung sowohl als die drastische Todesart waren die Ursache, weshalb ich mich während der nachfolgenden Jahre in Gedanken immer häufiger mit Paul Bereyter beschäftigte und schließlich versuchte, über die Versammlung meiner eigenen, mir sehr lieben Erinnerungen an ihn hinaus, hinter seine mir unbekannt Geschichte zu kommen. » DA, p. 42

<sup>389</sup> « Les recherches que j'entrepris me ramenèrent à S. où, depuis que j'avais quitté l'école, je n'étais retourné qu'occasionnellement, pour des visites toujours plus espacées. » DA, p. 42 (*Les émigrants*, p. 44).

<sup>390</sup> « Cela me rappela qu'à l'école aussi, nous parlions exclusivement de Paul, non par mépris, mais comme s'il se fût agi d'un grand frère exemplaire qui nous appartenait et à qui nous appartenions. DA, p. 43 » (*Les émigrants*, p. 45).

narrateur en imaginant les derniers moments de son instituteur se rapprochait de lui – il ne le considère plus comme objet – *ich sah ihn* – mais comme sujet – *sah er*. Et si l’anaphore « *ich sehe* » dans Dr Selwyn correspond à une analepse (il se souvient alors de l’époque où enfant il émigra avec sa famille) il s’agit ici d’une prolepse puisqu’au début du récit le narrateur annonce la fin tragique de Paul Bereyter qui figurera à la fin du récit : *Ich sah ihn liegen auf dem geschindelten Altan, ...; ich sah ihn Eis laufen im Winter, allein auf dem Moosbacher Fischweiher, und sah ihn, hingestreckt auf dem Geleis. [...] Zuletzt, als das schlagende Geräusch sich näherte, sah er nurmehr ein dunkel Grau, [...]*<sup>391</sup>.

Les deux biographies sont tissées ensemble, ainsi que les deux discours, celui du narrateur homodiégétique et le discours transposé rapportant les paroles de Paul Bereyter : *Die Klasse, in die ich eintrat, war die dritte, von Paul Bereyter geführte. In meinem dunkelgrünen Pullover mit dem springenden Hirsch stand ich vor den einundfünfzig mich mit der größtmöglichen Neugier anstarrenden Altersgenossen und hörte den Paul wie von weit her sagen, ich sei eben zur rechten Zeit gekommen, [...]*<sup>392</sup>. Au cours de ce récit la diversité et la richesse des thèmes abordés – le schéma d’un cerf en train de sauter, la métamorphose du hanneton, la gastronomie, un peu plus loin la religion – attestent de l’esprit universel de Paul Bereyter – proche de Wittgenstein<sup>393</sup>, dira Sebald – et du narrateur. Tantôt c’est la voix du narrateur qui se fait entendre : *Dieser Kasten mit der mysteriösen Maikäfermetamorphose hat den Fritz und mich im Frühsommer inspiriert zu einer überaus intensiven Beschäftigung mit dem ganzen Maikäferwesen, die in anatomischen Studien und schließlich im Kochen und Verspeisen einer passierten Maikäfersuppe gipfelte*<sup>394</sup>, tantôt c’est le discours de Paul rapporté par le narrateur : *[...] und hörte den Paul wie von weit her sagen, ich sei eben zur rechten Zeit gekommen, weil er gestern die Hirschsprungsage erzählt habe und nun das Schema eines Hirschsprungs von meinem Hirschsprungpullover auf die Tafel übertragen*

<sup>391</sup> « Je le voyais allongé sur la petite terrasse habillée de bardeaux, ... ; je le voyais patinant seul en hiver sur l’étang à carpes de Moosbach, mais aussi étendu sur les rails du chemin de fer. [...] Finalement, quand se rapprocha le martèlement assourdissant, il ne vit plus que du gris sombre, [...]. » *DA*, p.44 (*Les émigrants*, p. 46).

<sup>392</sup> « La classe où j’entrai était la troisième, celle de Paul Bereyter. Dans mon chandail vert foncé orné de son cerf bondissant, je me retrouvai devant les cinquante et un enfants de mon âge qui me dévisageaient avec une curiosité extrême et j’entendis Paul dire comme de très loin que j’arrivais à point nommé, [...]. » *DA*, p. 46 (*Les émigrants*, p. 47-48).

<sup>393</sup> Sebald explique que son instituteur lui faisait penser au jeune Wittgenstein : « An idealist coming out of the Wandervogel movement, as it were, a little bit like the young Wittgenstein when he went to upper Austria to teach the peasant children there, full of idealism, educational zeal, and so on. » « Ghost hunter, by Eleanor Wachtel ». In : *The emergence of memory*, p. 46.

<sup>394</sup> « Cette vitrine où s’exposait la mystérieuse métamorphose nous incita, Fritz et moi, à nous pencher intensivement, l’été venu, sur la physiologie et les mœurs dudit coléoptère, activité qui culmina dans une série d’études anatomiques suivies de la cuisson et de la dégustation d’une soupe de hannetons finement passée au tamis. *DA*, p. 48 » (*Les émigrants*, p. 49).

*könne*<sup>395</sup>. Le narrateur explique que la place de l'instituteur n'était pas devant le crucifix sur l'estrade, comme il était de coutume, car celui-ci aimait se tenir dans le renforcement des fenêtres situées au sud devant lesquelles les nichoirs des étourneaux se découpaient dans le ciel. En outre Paul, même lorsqu'il faisait grand froid, ouvrait les fenêtres en grand et enseignait le visage tourné vers la lumière du soleil. Et lorsqu'il est question de l'aversion de Paul à l'égard de la religion, la voix du narrateur se fait entendre à travers les mots *Salbaderei*<sup>396</sup>, *Naphtalingeruch*<sup>397</sup> qui expriment l'ironie et le sarcasme. La pédagogie de Paul Bereyter enthousiasme le futur narrateur, que ce soit la manière d'enseigner les sciences naturelles ou le choix du manuel de lecture – *der Rheinische Hausfreund* – ou encore sa façon d'apprendre le français aux enfants. Au centre de ce programme pédagogique nous retrouvons le motif essentiel dans l'œuvre de l'auteur de la vue et du visuel<sup>398</sup>. Sebald a déclaré un jour être passionné, en effet, par l'appréhension phénoménologique et scientifique. La connaissance, la mémoire, tout semble passer, à l'instar des entomologistes et des naturalistes, par l'œil, l'observation, la contemplation :

Überhaupt ist der Unterricht des Paul der anschaulichste gewesen, den man sich denken kann. Grundsätzlich legte er deshalb den größten Wert darauf, bei jeder Gelegenheit mit uns aus dem Schulhaus hinauszugehen und im Ort herum möglichst viel in Augenschein zu nehmen – das Elektrizitätswerk mit der Transformatorstation, die Schmelzöfen und die Dampfschmiede im Hüttenamt, die Korbwarenfabrik und die Käsküche<sup>399</sup>.

Le narrateur explique que l'enseignement de Paul Bereyter s'appuie sur des séances de « leçons de choses », durant lesquelles on visite des lieux à pied : le château fort de Fluhenstein, le défilé de Starzlach, le réservoir d'eau au-dessus de Hofen, l'arsenal de Kalvarienberg. À côté de ces excursions dont l'intérêt didactique était déterminé, l'instituteur organisait des randonnées de style plus libre dans le but de découvrir le règne végétal et de

<sup>395</sup> « et j'entendis Paul dire comme de très loin que j'arrivais à point nommé, parce qu'il avait raconté la veille la légende du saut du cerf et qu'il allait pouvoir maintenant reproduire au tableau le dessin de mon pull. » *DA*, p.46 (*Les émigrants*, p. 48).

<sup>396</sup> « [...] denn nichts war ihm offenbar derart zuwider wie die katholische Salbaderei. » *DA*, p. 53.

<sup>397</sup> « es hat ihm vor den Stellvertretern Gottes und dem von ihnen ausgehenden Naphtalingeruch tatsächlich geirrt. » *DA*, p. 55

<sup>398</sup> Lorsque Michael Silverblatt lui dit avoir remarqué dans son œuvre l'importance du randonneur et de son œil et lui fait remarquer que le rythme de son écriture est proche de celui des entomologistes et des naturalistes, Sebald lui répond que l'appréhension phénoménologique et scientifique l'a en effet toujours intéressé : « Yes, the study of nature in all its forms. The walker's approach to viewing nature is a phenomenological one and the scientist's approach is a much more incisive one, but they all belong together. And in my view, even today it is true that scientists very frequently write better than novelists. So I tend to read scientists by preference almost, and I've always found them a great source of inspiration. It doesn't matter particularly whether they're eighteenth-century scientists – Humboldt – or someone contemporary like Rupert Sheldrake. These are all very close to me, and people without whom I couldn't pursue my work. » « A poem of invisible subject, by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 81.

<sup>399</sup> « Au reste, l'enseignement de Paul était ce qu'on peut imaginer de plus palpable. C'est pourquoi il attachait la plus grande importance à nous faire sortir de l'établissement scolaire dès que l'occasion s'en présentait, pour nous montrer le plus grand nombre de choses possible dans les environs – la centrale électrique avec le poste des transformateurs, les fonderies et la forge à vapeur, les ateliers de vannerie et la fruitière. » *DA*, p. 57 (*Les émigrants*, p. 57-58).

s'adonner à la promenade, qui rappellent l'univers de Rousseau ou de Robert Walser, auteurs commentés par Sebald dans *Logis in einem Landhaus*. Le ton laudatif du narrateur à l'égard de l'enseignement de Paul Bereyter exprimé par le renforcement – *nicht nur, sondern* – renvoie l'image d'un humanisme moderne :

Der von Paul so genannte Anschauungsunterricht führte uns im Lauf der Zeit zu sämtlichen aus dem einen oder anderen Grund bemerkenswerten Plätzen in einem Umkreis von zirka zwei Wegstunden. Wir waren auf der Burg Fluhenstein, in der Starzlachklamm, im Wasserhaus oberhalb von Hofen und im Pulverturm auf dem Kalvarienberg, in dem die Böllerkanonen des Veteranenvereins standen. Nicht wenig erstaunt sind wir selber gewesen, als es uns nach diversen, über mehrere Wochen sich erstreckenden Vorstudien gelang, den zerfallenen Stollen des nach dem Ersten Weltkrieg aufgelassenen Braunkohlebergwerks am Straussberg ausfindig zu machen und die Überreste der Seilbahn, mit der die Kohle vom Stolleneingang zum Altstätter Bahnhof hinunterbefördert wurde. Aber nicht nur dergleichen, an bestimmten Zielpunkten orientierte Exkursionen haben wir unternommen, sondern wir sind, an besonders schönen Tagen, oft bloß zum Botanisieren oder, unter dem Vorwand des Botanisierens, zum Nichtstun in die Felder hinaus<sup>400</sup>.

Car le narrateur, tandis qu'il décrit de manière détaillée l'enseignement de son instituteur, fait le panégyrique de ce personnage et en retrace le côté lumineux. Les pages sombres sur Paul Bereyter apparaissent avec le récit de Lucy Landau, qui est présentée par le narrateur comme la personne s'étant occupée des funérailles de Paul et qui lui explique pourquoi ce dernier était désespéré<sup>401</sup>. Lucy Landau fait tout d'abord un bref récit de sa propre enfance : en 1933, après la mort de sa mère, son père avait englouti sa fortune dans une maison sans meubles où elle passa toute son enfance ainsi que les années de guerre qui suivirent. En inscrivant l'année 1933, qui charge le texte d'événements historiques funestes, et en évoquant le thème de l'exil – Lucy Landau quitte sa ville natale de Francfort – le narrateur introduit les moments malheureux vécus par Paul Bereyter<sup>402</sup>. Lucy Landau explique qu'elle fut abordée par Paul Bereyter pendant l'été 1971 à Salins-les-Bains alors qu'elle lisait l'autobiographie de

---

<sup>400</sup> « Ces séances de « leçons de choses », comme les appelait Paul, nous menèrent dans tous les lieux inscrits dans un périmètre d'environ deux heures de marche qui, pour une raison ou pour une autre, présentaient un intérêt. Nous vîmes ainsi le château fort de Fluhenstein, le défilé de Starzlach, le réservoir d'eau au-dessus de Hofen et l'arsenal de Kalvarienberg avec les crapouillots de l'association des anciens combattants. Nous fûmes les premiers étonnés lorsque, après diverses études préliminaires étalées sur plusieurs semaines, nous réussîmes à localiser la galerie effondrée de la mine de lignite du Straussberg, désaffectée depuis la fin de la Première Guerre mondiale, et à retrouver les vestiges du téléférique qui, partant à l'entrée de la mine, permettait de descendre le minerai jusqu'à la gare d'Alstätten. Mais ce genre d'excursions à visées déterminées ne sont pas les seules que nous ayons entreprises ; nous partions aussi à la campagne, les jours où il faisait particulièrement beau, pour découvrir le règne végétal ou, sous prétexte d'herboriser, nous occuper tout simplement à ne rien faire. » DA, p. 58-59 (*Les émigrants*, p. 58-59).

<sup>401</sup> « Was es mit dieser Untröstlichkeit auf sich hatte, das einigermaßen zu ergründen gelang mir erst, als ich meine eigenen, bruchstückhaften Erinnerungen einordnen konnte in das, was mir erzählt wurde von Lucy Landau, die, wie sich im Verlauf meiner Nachforschungen in S. herausstellte, das Begräbnis Pauls auf dem dortigen Friedhof arrangiert hatte. » DA, p. 63.

<sup>402</sup> « Sie hatte, wie sie mir zunächst berichtete, als siebenjähriges Kind zusammen mit ihrem verwitweten Vater, der Kunsthistoriker gewesen war, ihre Heimatstadt Frankfurt verlassen. Die kleine Villa am Seeufer, in der sie lebte, war um die Jahrhundertwende von einem Schokoladenfabrikanten als Altersitz erbaut worden. Der Vater Mme. Landaus hatte sie im Sommer 1933 erworben, obgleich dieser Kauf, wie Mme Landau sagte, fast sein gesamtes Vermögen aufzehrte und sie, infolgedessen, ihre ganze Kindheit und die anschließende Kriegszeit hindurch in dem so gut wie unmöblierten Haus hätten wohnen müssen. » DA, p. 63.

Nabokov ; lors d'un entretien avec Eleanor Wachtel lui demandant pourquoi Nabokov « hante » le récit de *Die Ausgewanderten*, Sebald explique comment il a eu la tentation, à partir de coïncidences réelles, de créer un effet « spectral » – puisque Nabokov a séjourné dans deux des lieux figurant dans *Die Ausgewanderten* (Bad Kissingen et Ithaca ont été fréquentés et par la mère d'Aurach dont les écrits proviennent de mémoires authentiques et par son oncle Ambros Adelwarth) ; cela me parut donc évident, dit W.G. Sebald, d'intégrer dans le récit cette présence qui donne une qualité « spectrale » et ajoute un effet d'intensité<sup>403</sup>. Ainsi l'image de Lucy Landau lisant l'autobiographie de Nabokov sert-elle vraisemblablement d'avertissement, nous l'avons vu, en indiquant au lecteur la manière dont il faudra interpréter le récit ; en effet, si Lucy Landau est le témoin des dernières années de Paul Bereyter, et donc garantit l'authenticité de ce qu'elle va dire, la présence de l'autobiographie de l'écrivain russe signale un mode d'écriture multipliant renvois, reprises et dérivations intertextuelles.

#### IV. 2. 2. Récit de Lucy Landau

C'est un discours transposé ; même s'il est ponctué par « sage Mme. Landau », la longueur des phrases, le style écrit attestent de la marque incontestable du narrateur qui ne se contente pas de rapporter les paroles de Lucy Landau mais les intègre dans son propre discours<sup>404</sup>. Parfois, il y a unisson entre le discours de Lucy Landau et celui du narrateur

---

<sup>403</sup> « I think the idea came to me when I was thinking of writing the story of that painter. This particular story, as you know, contains among other things, as a secondary narrative, as it were, the childhood memoirs of the painter's mother. These are to quite a substantial extent authentic, based on authentic materials. I had the disjointed notes which the lady had written in the years between her son's emigration to England and her own deportation; she had about eighteen months to write these notes. As you know from the text, this family had lived in small village in northern Bavaria, upper Franconia, called Steinach, then around 1900 moved to the nearest town, the spa town of Bad Kissingen. And if you read Nabokov's *Speak, Memory*, his autobiography, which to my mind is a wonderful book, there is an episode in it where he says that his family went to Bad Kissingen several times in exactly those years. So the temptation was very great to let these two exiles meet unbeknownst to each other in the story. And I also knew – and this is based on fact, it's not something that I artificially adjusted later on – that my great-uncle Ambros Adelwarth had interned himself in an asylum in Ithaca, which is where Nabokov taught for many years. And where, as one knows from his writings, he was always in his spare time going out with his butterfly net. So it seemed a very, very strange coincidence that two locations in the stories that I would have to write about were also Nabokov locations. Of course I also knew extremely well, from my time in the French part of Switzerland, the area around Lac Le Mans (sic) and Montreux and Vevey and Basel-Stadt and Lausanne. I knew all these places quite intimately. I didn't know of Nabokov, of course, when I was a student there; I hadn't got quite that far. I didn't know he lived there, and even if I had known, I wouldn't have dared to call on him, as you can imagine. But I knew the whole territory and I knew these lifts going up into the mountains that he talks about. And so it seemed an obvious thing to do and, again, an opportunity to create something which has a kind of haunting, spectral quality to it, something that appears, forms of apparitions of virtual presence that have, vanishing though they are, a certain intensity which can otherwise be not very easily achieved. » « Ghost hunter, by Eleanor Wachtel ». In : *The emergence of memory*, p. 52-53.

<sup>404</sup> « Dieser Eröffnung war ein längeres Schweigen gefolgt, ehe Mme. Landau hinzufügte, sie habe damals, in der Autobiographie Nabokovs lesend, auf einer Parkbank in der Promenade des Cordeliers gesessen, und dort habe der Paul, nachdem er zweimal bereits an ihr vorübergegangen war, sie mit einer ans Extravagante grenzenden Höflichkeit auf diese ihre Lektüre hin angesprochen und von da an den ganzen Nachmittag sowie die

comme dans le passage suivant. Le déterminant possessif *unserer* dans le groupe prépositionnel *für die widersprüchlichen Dimensionen unserer Sehnsucht* manifeste l'adhésion du narrateur qui non seulement partage cette opinion mais encore l'élève au statut de vérité gnomique. Le discours de Lucy Landau se fait l'interprète de celui du narrateur qui le relaie :

Von allen am schärfsten aber sehe sie diejenigen des trotz Sessellift nicht ganz unbeschwerlichen Ausflugs auf den Montrond, von dessen Gipfel sie eine Ewigkeit auf die um ein Vielfaches verkleinert wirkende, wie für eine Spielzeugeisenbahn gebaute Genfer Seelandschaft hinabgeblickt hätten. Diese Winzigkeiten einerseits und zum anderen das sanft sich auftürmende Massiv des Montblanc, die in der Ferne fast verschimmernden Glaciers de la Vanoise und das den halben Horizont einnehmende Alpenpanorama hätten ihr zum erstmalig in ihrem Leben ein Gefühl vermittelt für die widersprüchlichen Dimensionen unserer Sehnsucht<sup>405</sup>.

Lucy Landau répond ensuite à une question du narrateur en lui remettant un album de photos qui informe sur la vie entière de Paul Bereyter et c'est encore une fois l'image qui distille le souvenir : le narrateur étaye son discours avec des photographies – véritables ou seulement décrites – qui ouvrent un espace, où la frontière entre les vivants et les morts s'estompe dans le face à face visuel<sup>406</sup>. Il s'ensuit un résumé de la vie de Paul Bereyter que Lucy Landau fait dans l'ordre chronologique ; le narrateur, Lucy Landau et le lecteur survolent l'existence de l'instituteur en feuilletant l'album et ce geste biographique est aussi autobiographique puisque le narrateur et Lucy Landau se retrouvent sur le parcours de Paul Bereyter<sup>407</sup>. L'amie de Paul effectue ensuite un retour en arrière dans la vie du maître d'école – analepse ; il s'agit de montrer comment l'Histoire, au nom de la loi, a pu cyniquement détruire une famille : [...] *Paul tritt in dem abgelegenen Dorf W. seine erste reguläre Stelle an und erhält dort, kaum dass er die Namen der Kinder sich eingepägt hat, einen amtlichen Bescheid, in dem es heißt, sein Verbleiben im Schuldienst sei, aufgrund der ihm bekannten*

---

ganzen folgenden Wochen hindurch in seinem ein wenig altmodischen, aber überaus korrekten Französisch die einnehmendste Konversation gemacht. » DA, p. 65.

<sup>405</sup> « Mais les plus vivaces de toutes restaient à ses yeux celles de leur excursion, qui en dépit du télésiège n'était pas sans difficultés, jusqu'au sommet du Montrond, d'où pendant une éternité ils avaient contemplé le paysage du Léman, comme réduit à l'échelle pour servir de décor à un train miniature. Ces choses minuscules, d'un côté, et de l'autre le massif du Mont-Blanc qui érigeait ses formes douces, les glaciers de la Vanoise dont l'éclat dans le lointain se perdait presque et le panorama des Alpes qui occupait la moitié de l'horizon, lui avaient pour la première fois de sa vie fait ressentir les dimensions contradictoires de nos aspirations. » DA, p. 67-68 (*Les émigrants*, p. 66).

<sup>406</sup> « Wie zur näheren Erklärung dieser mit dem Lebenslauf eines deutschen Volksschullehrers in den dreißiger Jahren ja nicht ohne weiteres vereinbaren Auskunft legte mir Mme. Landau ein großformatiges Album vor, in welchem nicht nur die fragliche Zeit, sondern, von einigen Leerstellen abgesehen, fast das gesamte Leben Paul Bereyters photographisch dokumentiert und von seiner eigenen Hand annotiert war. Einmal ums andere, vorwärts und rückwärts durchblätterte ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen. » DA, p. 69.

<sup>407</sup> « 1934/1935 absolvierte der damals vierundzwanzigjährige Paul das Probejahr in der Volksschule von S., und zwar, wie ich zu meiner nicht geringen Verwunderung feststellte, in demselben Klassenzimmer, in dem er gut fünfzehn Jahre darauf eine andere, von der hier abgebildeten kaum sich unterscheidende Kinderschar unterrichtete, unter der auch ich gewesen bin. » DA, p. 71.

*Gesetzesvorschriften, nicht mehr tragbar*<sup>408</sup>. Le narrateur, à travers le destin tragique de cette famille, dénonce les crimes du national-socialisme et met en exergue les réalités concrètes de l'Histoire<sup>409</sup> en racontant comment Theodor Bereyter, le grand-père de Paul, mourut à la suite des exactions commises à l'égard des familles juives installées depuis des générations dans sa ville natale de Gunzenhausen. Tandis qu'il recherche la vérité dans le document – le pogrom de Gunzenhausen de 1934 fut un « prélude » à la « Nuit de Cristal » de 1938 – le narrateur reproduit le geste de Paul Bereyter plongé dans les archives :

Trotz seines schwächer werdenden Augenlichts habe er tagelang in Archiven gesessen und sich endlose Notizen gemacht, beispielsweise über die Gunzenhausener Vorfälle, als an dem bereits erwähnten Palmsonntag 1934, also Jahre vor der sogenannten Kristallnacht, die Scheiben der Judenhäuser eingeschlagen und die Juden selber aus ihren Kellerverstecken hervorgezerrt und durch die Gassen geschleift worden sind. Nicht allein die groben Übergriffe und Gewalttätigkeiten des Gunzenhausener Palmsonntagstreibens, das Ende des mit Messerstichen ums Leben gebrachten fünfundsechzigjährigen Ahron Rosenfeld und des dreißigjährigen, an einem Gatter erhängten Siegfried Rosenau, nicht allein das, sagte Mme. Landau, entsetzte den Paul, sondern kaum minder die ihm im Verlauf seiner Nachforschungen in einem Zeitungsbericht untergekommene schadenfrohe Anmerkung, die Gunzenhausener Schulkinder hätten am nächsten Morgen im ganzen Ort herum einen Gratisbasar gehabt und in den ruinierten Läden auf Wochen hinaus ihren Bedarf an Haarspangen, Schokoladenzigaretten, Buntstiften, Brausepulver und vielerlei mehr decken können<sup>410</sup>.

Le narrateur nous invite au moyen de l'écriture, du récit, de l'image à rejoindre ces destins individuels torturés, déchirés, exilés par les régimes politiques. Grâce à l'histoire de Paul Bereyter que le narrateur et Lucy Landau scrutent et tentent de comprendre, c'est la grande Histoire qui se révèle dans sa vérité et ses multiples facettes. Le narrateur oppose à l'Histoire destructrice la beauté d'un jardin que Paul Bereyter cultive avec passion. Mme Landau me racontait, écrit-il, que Paul parvint à transformer le jardin délaissé de Bonlieu en un lieu où les arbres, les plantes remplissaient tout l'espace :

Hier in Bonlieu, erzählte mir Mme. Landau im Verlauf eines anderen Gesprächs, verbrachte Paul viel Zeit mit der Gartenarbeit, die er liebte wie vielleicht nichts sonst. Er hatte mich, als wir nach der

---

<sup>408</sup> « [...] Paul rejoint son premier poste de titulaire dans le petit village de W. et reçoit là-bas, à peine s'est-il mis en tête le nom de ses enfants, un avis officiel lui signifiant qu'en raison de dispositions légales qu'il ne saurait ignorer, il n'est plus possible de le maintenir dans l'enseignement. » DA, p. 72 (*Les émigrants*, p. 70).

<sup>409</sup> « Gestorben war der Theodor Bereyter, auch das weiß ich aus den Erzählungen Mme. Landaus, die sich, wie mir von Mal zu Mal klarer wurde, endlos mit dem Paul über all diese Dinge unterhalten haben musste, am Palmsonntag des Jahres 1936, wie es hieß, an einem Herzversagen, in Wahrheit jedoch, das hob Mme. Landau eigens hervor, an der Wut und Angst, die an ihm fraßen, seit es genau zwei Jahre vor seinem Todestag in seinem Heimatort Gunzenhausen zu schweren Ausschreitungen gegen die dort seit Generationen ansässigen jüdischen Familien gekommen war. » DA, p. 79.

<sup>410</sup> « En dépit de sa vue toujours plus défaillante, il avait passé des journées entières dans les archives à prendre une foule de notes touchant par exemple à ce qui s'était produit, comme il a déjà été dit, à Gunzenhausen le jour des Rameaux de 1934, découvrant donc que plusieurs années avant la nuit de Cristal les vitres des magasins juifs avaient été brisés, les Juifs eux-mêmes extirpés des caves où ils s'étaient cachés et traînés par les ruelles de la ville. Les débordements et les violences du dimanche des Rameaux, la fin d'Aaron Rosenfeld, poignardé à coups de couteau à soixante-quinze ans, et celle de Siegfried Rosenau, pendu à une grille alors qu'il en avait trente, ne furent pas les seules choses, dit Mme Landau, à révolter Paul ; il ne le fut pas moins par une remarque cynique sur laquelle il tomba, au cours de ses recherches, dans un article de journal, précisant que le lendemain les écoles de Gunzenhausen avaient bénéficié dans toute la localité d'un bazar gratuit et que dans les magasins dévastés, ils avaient pu s'approvisionner pour des semaines en épingles à cheveux, cigarettes en chocolat, crayons de couleur, poudre à sodas et autres babioles de ce genre. » DA, p. 81 (*Les émigrants*, p. 77-78).

Rückkehr aus Salins den Beschluss fassten, dass er von nun an in Bonlieu leben würde, sogleich gebeten, ob er sich nicht des ziemlich vernachlässigten Gartens annehmen dürfe. Und tatsächlich war dem Paul ein wahrhaft einmaliges Verwandlungswerk gelungen. Die jungen Bäume, die Blumen, die Blatt- und Kletterpflanzen, die schattigen Efeueteete, die Rhododendren, die Rosensträucher, die Stauden und Boschen – es war alles am Wachsen, und nirgends gab es eine kahle Stelle mehr. Jeden Nachmittag, wenn das Wetter es zuließ, sagte Mme. Landau, ist Paul im Garten beschäftigt gewesen, und zwischenhinein ist er lang einfach irgendwo gesessen und hat in das um ihn herum sich vermehrende Grün hineingeschaut<sup>411</sup>.

L'opposition entre l'histoire de la famille de Paul, victime des exactions du national-socialisme, du malheur personnel de Paul qui ne put exercer sa profession d'enseignant en raison de ses origines juives et la plénitude que lui procure le travail au sein de la nature offre un diptyque de type dichotomique qui met en lumière la vision sébaldienne de l'Histoire. D'autre part, la focalisation externe qui renonce à tout accès au moi intérieur du personnage de l'instituteur et impose une distance fait ressortir les lignes factuelles de la tragédie historique. Paul Bereyter lit et recopie des textes d'auteurs qui tendent vers la mort ou sont imprégnés d'une logique auto-destructrice, beaucoup d'entre eux ont fait l'expérience de l'émigration, certains sont des poètes expressionnistes et presque tous sont d'origine juive. Cette énumération accentue et amplifie les marques du personnage de Paul Bereyter, imprime dans le texte des noms qui représentent l'exil forcé et ses effets destructeurs et les noms de ces auteurs<sup>412</sup> inscrits dans le texte sont autant d'allusions intertextuelles – transtextuelles, dirait Gérard Genette dans *Palimpsestes* – appartenant à l'univers du narrateur.

---

<sup>411</sup> « Ici, à Bonlieu, me raconta Mme. Landau au cours d'une autre conversation, Paul passait beaucoup de temps à jardiner, car il aimait sans doute cette occupation plus que toute autre. La première chose qu'il avait voulu savoir, lorsque à notre retour de Salins nous avions pris la décision qu'il vivrait désormais à Bonlieu, c'était s'il ne pourrait s'occuper du jardin, qui était plutôt à l'abandon. Et de fait, il avait littéralement réussi à le transfigurer. Les jeunes arbres, les fleurs, les plantes vivaces et les grimpantes, les massifs de lierre à l'ombre, les rhododendrons, les rosiers, les arbustes et les buissons – tout était en pleine croissance et il n'y avait plus d'endroit où la terre fût à nue. Tous les après-midi, quand le temps le permettait, dit Mme Landau, Paul s'activait au jardin, et sinon il restait simplement à regarder longuement la verdure qui proliférait autour de lui. » *DA*, p. 85 (*Les émigrants*, p. 81).

<sup>412</sup> Peter Altenberg (1859-1919) fut un poète et dramaturge juif autrichien; il mena une existence de marginal entre ses amis Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Adolf Loos et Gustav Klimt et se trouva en harmonie avec la pensée de Nietzsche.

Georg Trakl (1887-1914) fut un des représentants de l'expressionnisme, quoiqu'en marge de ce mouvement. Décadence, ruine, déclin de l'homme, mort sont les thèmes de sa poésie. C'est l'horreur de la guerre qui le poussa, après une première tentative, à se suicider à l'hôpital militaire.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) est né à Vienne; d'origine juive il alla étudier en 1912 à l'université de Cambridge. Trois de ses frères se suicidèrent. Il exerça une influence certaine sur le Cercle de Vienne et ses travaux sur la logique, *Tractatus logico-philosophicus* firent grande impression.

Egon Friedell (1878-1938) naquit à Vienne et appartenait à une famille juive de manufacturiers de la soie. *Novalis, philosophe* fut le sujet de son doctorat; mais il ne trouva aucun éditeur pour publier ses travaux, le régime national-socialiste ayant décrété ceux-ci non conforme à sa théorie de l'art. Conscient qu'il pouvait être arrêté par la Gestapo il confia à son meilleur ami: Je suis prêt à partir, à n'importe quel moment et dans tous les sens du terme. Il mit fin à ses jours en se défenestrant tandis que deux hommes s'apprêtaient à l'emmenner.

Walter Hasenclever (1890-1940), écrivain expressionniste allemand, étudia en Angleterre et en Suisse. *Le Fils* est considéré, par son violent rejet de l'autoritarisme, comme une des œuvres les plus représentatives de l'idéologie expressionniste à laquelle il resta fidèle jusqu'à son exil en France.

Ernst Toller (1893-1939), fils d'un commerçant juif, s'est suicidé et est surtout connu pour ses pièces expressionnistes.



À la manière réaliste/naturaliste, les indications spatio-temporelles balisent le récit et donnent aux dernières pages qui rapportent le suicide de Paul Bereyter le ton du reportage : *Anfang 1982 begann der Zustand von Pauls Augen sich zu verschlechtern*<sup>413</sup>. Le croquis de la gare souligne, on l'a vu, la fascination de Paul Bereyter pour le train et met en évidence sa signification qui renvoie simultanément à la science et à la barbarie ; le train fait partie des symboles récurrents de *Die Ausgewanderten*, à propos desquels W.G. Sebald explique qu'ils doivent être introduits de manière invisibles, « obliques » pour imposer une signification. Le narrateur relie ici l'histoire de Paul à la grande Histoire : *Die Eisenbahn hatte für Paul eine tiefe Bedeutung. Wahrscheinlich schien es ihm immer, als führe sie in den Tod. Fahrpläne, Kursbücher, die Logistik des ganzen Eisenbahnwesens, das alles war für ihn, wie die Wohnung in S. sogleich erkennen ließ, zeitweise zu einer Obsession geworden*<sup>414</sup>.

Cette histoire véridique qui fut le déclencheur de *Die Ausgewanderten* et permit d'élaborer une construction littéraire sur les survivants de la Shoah et la manière dont l'arbitraire accabla celui ou celle qu'il atteignait affiche une technique d'enclassement des récits qui efface les relais narratifs – j'entends par relais le point où l'autre locuteur prend la parole –, donnant ainsi l'effet d'une ligne une et continue qui lègue le souvenir ou plutôt les souvenirs grâce à une succession, un « enchaînement », voire un maillage<sup>415</sup>. Cette dernière notion, imprimée dans le récit de manière implicite mais prégnante, affirme la place

---

Kurt Tucholsky (1890-1935), d'origine juive, vécut la plupart du temps à l'étranger comme son modèle Heinrich Heine. Il fut en outre un auteur marquant durant la République de Weimar. Il mit fin à ses jours le 21 décembre 1935.

Klaus Mann (1906-1949), inspiré par Stefan George, quitta l'Allemagne lors de l'arrivée au pouvoir des Nazis en 1933. Installé aux États-Unis en 1938, il prit la nationalité américaine en 1943. Victime de la drogue, dépressif et ne trouvant pas sa place dans l'Europe de l'après-guerre, il se suicida. Il est considéré comme l'un des représentants les plus importants de la littérature de l'émigration.

Carl von Ossietzky (1889-1938) fut un intellectuel pacifiste et l'éditeur du grand hebdomadaire *Die Weltbühne*. Transféré dans un camp de concentration où il mourut après avoir été interné, il demeure une figure emblématique de l'opposition au Nazisme.

Walter Benjamin (1892-1940), philosophe, critique littéraire, critique d'art et traducteur allemand de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle il fut rattaché à l'École de Francfort et fut un proche de Theodor Adorno. De parents juifs, il passa son enfance à Berlin. Il se suicida en absorbant une dose mortelle de morphine.

Arthur Koestler (1905-1983) appartenait à une famille hongroise juive ashkénaze et de langue allemande. Romancier de talent, essayiste aux multiples pôles d'intérêt, journaliste renommé et pamphlétaire redouté, Arthur Koestler fit ses études à l'université de Vienne en Autriche ; il devint ensuite journaliste et fit dans l'entre-deux-guerres de nombreux voyages en Europe. Il connut l'Allemagne pré-hitlérienne et les débuts du communisme soviétique. Il séjourna également au Moyen-Orient, en Asie Centrale et effectua un voyage dans les régions arctiques. Capturé par les troupes de Franco lors de la guerre d'Espagne il sera ensuite libéré.

Stefan Zweig (1881-1942) naquit à Vienne en Autriche. Fils d'un industriel aisé, d'origine juive, docteur en philosophie et écrivain il fit de nombreux voyages. Sa judéité l'exposa aux persécutions nazies et le 23 février 1942 il se donna la mort en même temps que son épouse.

<sup>413</sup> « Au début de 1982, l'état de ses yeux avait subitement empiré. » (*Les émigrants*, p. 84) DA, p. 88.

<sup>414</sup> « Les chemins de fer revêtaient pour Paul une profonde signification. Vraisemblablement avait-il toujours pensé qu'ils menaient à la mort. Les itinéraires, les horaires, les indicateurs, toute la logistique ferroviaire étaient à certaines périodes devenus pour lui, comme son appartement de S. le trahissait aussitôt, une véritable obsession. » DA, p. 90-91 (*Les émigrants*, p. 86).

<sup>415</sup> Le narrateur des *Anneaux de Saturne* explique que la figure du quinconce est envisagée par Thomas Browne comme structure que l'on « retrouve partout ». RS, p. 30-32.

primordiale et essentielle d'une chaîne mémorielle pour honorer la trace des disparus de la Shoah.

#### IV. 3. *Ambros Adelwarth*

La structure narrative est faite de plusieurs emboîtements : les récits s'enchaînent les uns dans les autres et donnent l'effet d'un emmêlement d'où ne semblent se détacher que le souvenir et sa passation. Le récit du narrateur est le récit premier puisque c'est le narrateur qui se déplace à la recherche de récits et de documents.

**1<sup>e</sup> partie** : prise en charge du récit par le narrateur (p. 96 – p. 106)

**2<sup>e</sup> partie** : le récit de tante Fini (en feuilletant l'album : p. 106 – 117)

**3<sup>e</sup> partie** : le récit de l'oncle Kasimir (p. 117 – p. 130)

**4<sup>e</sup> partie** : reprise du récit par tante Fini (p. 130 – 152)

**5<sup>e</sup> partie** : reprise du récit par le narrateur (p. 152 – p. 161)

**6<sup>e</sup> partie** : récit du Dr. Abramsky (p. 161 – p. 171)

**7<sup>e</sup> partie** : reprise du récit par le narrateur (p. 171 – p. 179)

**7<sup>e</sup> partie (bis)**: rêve du narrateur (p.179 – p.186)

**8<sup>e</sup> partie** : l'agenda de voyage d'Ambros (p.186 – p.215)

##### IV. 3. 1. Prise en charge du récit par le narrateur

L'incipit de cette histoire est semblable à celui des deux précédentes : c'est un narrateur homodiégétique qui situe son discours dans le souvenir autobiographique<sup>416</sup>. En se rappelant ses impressions d'enfant il esquisse un bref portrait de son oncle Ambros Adelwarth alors émigré aux États-Unis et venu en Allemagne. Les visites régulières de ces parents partis vivre en Amérique, la présence d'Américains en Allemagne et la lecture de l'écrivain Hemingway furent le point de départ d'un désir d'exil. Mais ces projets d'émigration disparurent complètement de l'esprit du narrateur et ce n'est qu'après avoir feuilleté un album de photos de parents émigrés à l'époque de la République de Weimar qu'il s'envola vers Newark. La photo insérée dans le texte (p. 104) veut attester, nous l'avons vu, la vérité de ce

---

<sup>416</sup> « [...] und es war bei dem so zustande gekommenen, an die sechzig Personen umfassenden Familientreffen, dass ich den Großonkel Adelwarth zum ersten- und, wie ich meine, letztendlich gesehen habe. » DA, p. 97.

qu'écrit le narrateur qui, en montrant et en décrivant cette image, introduit le lecteur dans sa sphère privée.

#### IV. 3. 2. Récit de tante Fini

Après avoir consacré quelques lignes à son voyage et à la description des lieux où il recueillera les souvenirs, le narrateur rapporte le récit de tante Fini : *Die Tante erzählte aus der Vergangenheit*. (p. 106) Ce récit – emboîté – de tante Fini commence également à la manière d'un récit autobiographique qui s'effectue en feuilletant un album : répétition et réflexion du geste déjà accompli par le narrateur : *Die Theres, der Kasimir und ich, sagte die Tante Fini, als wir ihr Fotografiealbum durchblättern, sind Ende der zwanziger Jahre aus W. ausgewandert*<sup>417</sup>. Il est toujours question dans ce récit de l'oncle Ambros Adelwarth et tante Fini raconte que ce dernier les aida, Theres et elle. Nous avons donc :

Récit autobiographique narrateur > récit autobiographique Tante Fini et récit de Tante Fini sur Ambros Adelwarth.

Autrement dit :

R1 > R2

Ce procédé d'emboîtement observé déjà dans les deux précédents récits est la structure de base de cet ouvrage. Cette technique narrative comportant plusieurs enchâssements est ici étroitement liée sans doute au phénomène de la post-mémoire décrit par Marianne Hirsch. Le récit sur l'oncle Ambros Adelwarth s'accomplit une fois encore selon le même rituel, en feuilletant soit un album de photos<sup>418</sup>, soit un album de cartes postales<sup>419</sup>, et il se déroule selon un ordre chronologique à partir de la naissance : *er ist 1886 in Gopprechts bei Kempten auf die Welt gekommen*, retraçant la vie de déplacement et d'aventure de l'oncle.

#### IV. 3. 3. Récit de l'oncle Kasimir

Si le narrateur reprend, ici, son récit autobiographique, ce n'est pas celui de la tante Fini qui vient s'emboîter dans ce premier récit, mais celui de l'oncle Kasimir.

---

<sup>417</sup> « Theres, Kasimir et moi, dit tante Fini lorsque nous feuilletâmes son album de photos, nous sommes partis de W. à la fin des années vingt. » *DA*, p. 108 (*Les émigrants*, p. 101).

<sup>418</sup> « In Montreux, fuhr die Tante Fini fort, nachdem sie das Album aus einer ihrer Schlafzimmerschubladen hervorgeholt und vor mir aufgeschlagen hatte, ist der Ambros im Verlauf seiner Lehrzeit nicht nur in sämtliche Geheimnisse des Hotellebens eingeweiht worden, sondern er hat zugleich auch das Französische perfekt erlernt oder, genauer gesagt, in sich aufgenommen; [...]» *DA*, p. 113-114.

<sup>419</sup> « Ich glaube jedenfalls, sagte die Tante Fini, dass es das Eden war, denn in einem vom Adelwarth-Onkel hinterlassenen Ansichtskartenalbum ist dieses weltberühmte Hotel mit seinen gegen die Nachmittagsonne herabgelassenen Sonnenblenden gleich auf einer der ersten Seiten zu sehen. » *DA*, p. 113.

Am zweiten Tag meines Aufenthalts in Cedar Glen West ging ich nach dem Morgenkaffee zum Onkel Kasimir hinüber. Es war gegen halb elf Uhr, als ich mich mit ihm an den Küchentisch setzte. Die Lina wirtschaftete bereits am Herd herum. Der Onkel hatte zwei Gläser herausgeholt und schenkte den Enzian ein, den ich mitgebracht hatte. Unsreiner ist eben damals, so fing er an, als es mir nach einer gewissen Zeit gelungen war, das Gespräch auf das Thema der Auswanderung zu lenken, in Deutschland auf keinen grünen Zweig gekommen<sup>420</sup>.

Nous avons donc :

R1 (récit autobiographique narrateur) > R2' (récit oncle Kasimir).

C'est après que le narrateur a introduit le thème de l'émigration que l'oncle Kasimir commence son récit en disant qu'à cette époque-là, il ne trouvait plus de travail en Allemagne excepté la fois où il participa à la reconstruction du toit en cuivre de la synagogue d'Augsbourg. La photo qu'il montre au narrateur, en même temps qu'elle légitime ses paroles, édifie comme un pont entre le texte et le lecteur dans la mesure où l'imaginaire du texte et l'imagination du lecteur se rencontrent dans ce cliché extrait de la réalité quotidienne mais aussi de l'Histoire : *Das hier bin ich, sagte der Onkel Kasimir, indem er eine postkartengroße, gerahmte Fotografie, die er von der Wand genommen hatte, mir über den Tisch zuschob, der ganz rechts außen, von dir aus gesehen*<sup>421</sup>. L'allusion à la synagogue d'Augsbourg charge en effet le récit des strates historiques qui ont participé à sa construction<sup>422</sup> et telle la photo représentant un repas familial en mars 1939 dans le quartier du Bronx (p. 104), celle de l'oncle Kasimir sur le toit de la synagogue témoigne de la volonté du narrateur d'authentifier le récit en donnant un visage et une existence réelle aux personnages tout en révélant à la fois l'éclat de la symbiose judéo-germanique et la tragédie de la Shoah.

L'anaphore *sehe ich, erinnere ich mich* évoque l'émigration de l'oncle Kasimir. Sans aucun signalement de la part du narrateur, ni indication typographique le récit du narrateur (R1) reprend avec une brève description ; c'est la préservation de l'origine dans le quotidien, c'est un moment exprimé à la fois dans sa fragilité et son irréductibilité, son innocence et sa dimension tragique, car les drames, les dévastations, les ravages de l'histoire peuvent soudainement tout anéantir, : *Die Tante Lina drückte gesottene Kartoffeln durch eine Presse*

---

<sup>420</sup> « Au deuxième jour de mon séjour à Cedar Glen West, je passai, après le café du matin, chez l'oncle Kasimir. Il était environ dix heures et demie quand je m'assis avec lui à la table de la cuisine. Lina s'activait déjà aux fourneaux. L'oncle alla chercher deux verres et nous servit de la gentiane que j'avais apportée. Nous autres, commença-t-il quand j'eus réussi au bout d'un certain temps à amener la conversation sur le thème de l'émigration, nous autres, en Allemagne, nous n'arrivions à rien de bon. » DA, p.117 (*Les émigrants*, p. 108).

<sup>421</sup> « Tu vois, là, c'est moi, dit l'oncle Kasimir en me tendant par-dessus la table une photographie encadrée de la taille d'une carte postale, qu'il avait décroché du mur ; celui qui est complètement à droite, par rapport à toi. » DA, p.117 (*Les émigrants*, p. 108).

<sup>422</sup> La synagogue d'Augsbourg, œuvre de Heinrich Lömpel et de Fritz Landauer, deux maîtres de l'art nouveau, a été bâtie durant la Première Guerre mondiale et détruite pendant la Seconde. Les travaux de reconstruction n'ont été achevés qu'en 1985 et le *Jüdisches Kulturmuseum* relate la vie et le culte des Juifs dans cette ville durant les XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

auf ein gemehltes Nudelbrett, der Onkel Kasimir schenkte Enzian ein und erzählte weiter von seiner Überfahrt mitten durch die Februarstürme hindurch.<sup>423</sup> L'oncle Kasimir raconte les difficultés rencontrées lors de sa nouvelle vie américaine et ces passages documentaires, par exemple ceux concernant la Bowery et le quartier du Lower East Side<sup>424</sup>, renseignent sur la vie d'un émigré à New York à cette époque<sup>425</sup>. Le narrateur écrit une chronique historique avec des indications précises concernant aussi bien la vie de tous les jours – le pianola<sup>426</sup> – que la vie économique<sup>427</sup>. L'allusion au General Electric Building<sup>428</sup> et au Chrysler Building<sup>429</sup> montre le New York de ces années-là en même temps qu'elle évoque très concrètement la réalité de l'exil.

Tandis que la structure du récit de tante Fini peut figurer selon la formule suivante : R1>R2>R3, le récit de l'oncle Kasimir – qui a une fonction autobiographique avant de relater le destin de l'oncle Ambros Adelwarth – se définit ainsi : R1>R2'>R3' c'est-à-dire : récit

<sup>423</sup> « L'oncle Kasimir nous reversa de la gentiane et tandis que tante Lina passait des pommes de terre au presse-purée pour les rouler sur une planche farinée, il poursuivit par le récit de sa traversée au milieu des tempêtes de février. » DA, p. 119-120 (*Les émigrants*, p. 110).

<sup>424</sup> Le Lower East Side de Manhattan englobe toute la partie sud-est de l'île et connut un flux continu d'immigration : Russes, Roumains, Hongrois, Grecs, Polonais, Italiens, Ukrainiens, Allemands et surtout Juifs d'Europe de l'est qui développèrent ici une communauté très importante. Le mélange des populations et des conditions précaires d'existence fit du quartier un lieu où la question sociale et politique tenait le devant de la scène. Les réunions étaient fréquentes et les notions naissantes d'anarchisme, de communisme et de socialisme y étaient largement débattues. Les immigrants, arrivés avec leurs cultures, développèrent leurs journaux et leurs théâtres. Lieu de misère du New York du début du XX<sup>e</sup> siècle, le Lower East Side fut pourtant, sans doute en raison de la diversité de populations un riche terreau culturel. Après la Seconde Guerre mondiale, la communauté juive ayant massivement quitté le quartier, principalement en direction de Brooklyn, le Lower East Side vit s'implanter une population d'Afro-Américains et d'Hispaniques en provenance de Porto-Rico, attirés par les bas loyers du quartier et le mode de vie convivial qui y régnait. Parmi toutes les vagues d'immigration qui traversèrent Lower East Side, l'immigration juive fut la plus massive, au point de faire du quartier la plus grande communauté juive du monde jusqu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, avec environ 40 000 habitants aux alentours de 1920. Dans ce quartier peu accueillant les immigrants s'entassaient dans des *tenements* sans confort. La Bowery, célèbre rue du sud de Manhattan, fut un symbole de la dépression économique.

<sup>425</sup> « Die Frau Litwak, der vor einem Jahr der Mann gestorben war, ist den ganzen Tag am Kochen und Putzen gewesen, und wenn sie nicht gekocht oder geputzt hat, dann machte sie Papierblumen oder nähte nächtelang, für ihre Kinder oder für andere Leute oder als Zulieferin für einen Betrieb, ich weiß es nicht. Manchmal hat sie auf einem Pianola sehr schöne Lieder gespielt, die mir vertraut vorgekommen sind von irgendwoher. » DA, p. 121.

<sup>426</sup> Le pianola était un piano automatique ou semi-automatique qui, grâce à un système pneumatique, reproduit de la musique à partir de rouleaux en papier ou en carton perforé. Le pianola et le phonographe constituaient – pour ceux qui pouvaient se le permettre – les deux principales sources de musique dans les foyers du début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>427</sup> « Ich habe in der Folgezeit noch viel zu tun gehabt in den Gipfelregionen der Wolkenkratzer, die trotz der Depression in New York bis in die frühen Dreißiger Jahre hinein gebaut worden sind. Ich habe die Kupferspitzhauben auf das General Electric Building gesetzt, und 29/30 waren wir ein Jahr lang mit den durch die Rundungen und Schräglagen unglaublich schwierigen Stahlblecharbeiten auf der Spitze des Chrysler Building beschäftigt. » DA, p.124.

<sup>428</sup> Sur un terrain de 15 acres (6 ha) s'élève dans les années 1930 un ensemble de quatorze gratte-ciel connu sous le nom de Rockefeller Center, constituant alors un véritable ensemble urbain au cœur de Manhattan. L'ensemble conçu par l'architecte Wallace Harrison dans l'esprit Art Déco fut par la suite agrandi vers le nord et vers l'ouest. Le Rockefeller Center est aujourd'hui composé d'un ensemble de 19 buildings répartis autour de la Rockefeller Plaza. A l'ouest de la Plaza s'élève le General Electric Building, cœur du Rockefeller Center avec ses soixante-dix étages et ses 259 mètres de hauteur.

<sup>429</sup> Le Chrysler Building, gratte-ciel reconnaissable à son sommet caractéristique en forme de calandre d'automobile, fut érigé entre 1928 et 1930 sur les plans de l'architecte William van Alen pour l'important trust automobile de Detroit « Chrysler Corporation ». De brique et d'acier il est construit sur des fondations de 21 mètres de profondeur et compte 77 étages pour une hauteur de 320 mètres. Il fut le premier immeuble à dépasser le seuil, alors jamais atteint, des 1000 pieds et détint le record du plus haut building du monde une année durant, jusqu'à ce qu'il soit dépassé par l'Empire State Building.

narrateur > récit oncle Kasimir autobiographique > récit de l'oncle Kasimir racontant le destin de l'oncle Ambros Adelwarth.

L'oncle Kasimir continue la biographie commencée par la tante Fini : *Über den Ambros Adelwarth weiss ich leider nicht viel, sagte der Onkel Kasimir* (p. 127). Ambros Adelwarth a quarante ans à l'arrivée de l'oncle Kasimir à New York et nous apprenons durant ce court récit (p. 127-130) qu'il fut majordome dans une des plus riches familles de banquiers juifs de New York, la famille Solomon. Mais il fut tout d'abord le maître de chambre du jeune et excentrique Cosmo Solomon avec lequel il avait noué une relation fraternelle et vraisemblablement amoureuse et dont il fut également le compagnon de voyage. L'oncle Kasimir termine son récit en disant qu'Ambros n'était plus que l'ombre de lui-même la dernière fois qu'il l'avait vu dans la maison léguée par les Solomon ; cette image d'Ambros, en esquissant les sentiments qui le lient à Cosmo, livre une face plus noire que celle tracée par la tante Fini et fait écho à l'homophilie du Dr Selwyn<sup>430</sup>. On voit la méthode du narrateur qui, en croisant les différents récits sur l'oncle Ambros, imite la manière dont le souvenir imbibe les consciences avec des déclinaisons différentes : ce sont ces éclats, ces brisures resurgies du fond des mémoires qui ressuscitent le mythe du personnage, sa vérité profonde et permanente.

Le narrateur saisit à nouveau le fil du récit premier (p. 124-130) – le récit autobiographique –, lequel aboutit à l'allégorie de la silhouette d'un homme se détachant sur une bande de sable longeant l'océan à perte de vue (p. 130).

#### IV. 3. 4. Reprise du récit par tante Fini

Puis un long récit de tante Fini<sup>431</sup> est introduit par le narrateur au moyen d'une brève description en mezzo-tinto – la tante Fini est assise dans l'obscurité du salon et a le visage éclairé par les lumières de la rue – qui souligne le ton nostalgique de ces destins racontés mais aussi dramatise ses mots par la tension émergeant du clair-obscur. Ce récit s'emboîte dans le récit du narrateur, ponctué de l'incise invariable *sagte die Tante Fini*. C'est la description d'une vie aventureuse partagée entre le jeu et les voyages dans une tonalité *fin de siècle*. La tante possède en outre une photo de Cosmo Solomon qui fait partie de l'album de l'oncle Adelwarth ; cette photo est décrite dans le texte, est montrée au lecteur mais pas au narrateur,

---

<sup>430</sup> « Er ist natürlich, wie jeder leicht sehen konnte, von der anderen Partei gewesen, sagte der Onkel Kasimir, auch wenn die Verwandtschaft das immer ignoriert beziehungsweise verbrämt oder zum Teil vielleicht wirklich nicht begriffen hat. Je älter der Adelwarth-Onkel geworden ist, desto hohler ist er mir vorgekommen, und wie ich ihn das letzte Mal gesehen habe, in dem sehr vornehm eingerichteten Haus in Marmaroneck, das die Solomons ihm vermacht hatten, war es, als werde er bloß noch von seinen Kleidern zusammengehalten. Wie gesagt, die Fini hat sich um ihn gekümmert gegen das Ende zu. Von ihr kannst du dir genauer erzählen lassen, was war. » *DA*, p. 129.

<sup>431</sup> *DA*, p. 130-152.

selon toute vraisemblance. Ce geste, certes, confond un peu les règles du cadre narratif en faisant pour ainsi dire l'économie du narrateur ; toutefois il établit un lien entre celui (celle) qui récite et celui qui lit. En d'autres termes le narrateur s'efface et incite le lecteur à partager ces histoires de personnages exclus, sans sa médiation :

Im Postkartenalbum des Onkels Adelwarth gibt es übrigens, sagte die Tante Fini, eine Abbildung, auf der der Cosmo zu sehen ist, wie ihm nach einem wahrscheinlich zu Wohltätigkeitszwecken im Hippodrom von Clairefontaine veranstalteten Match von einer aristokratischen Dame – wenn ich mich recht entsinne, war es die Comtesse de Fitz James – der Siegerpreis überreicht wird. Es ist die einzige in meinem Besitz befindliche Aufnahme von Cosmo Solomon, wie ja auch von Ambros nur verhältnismäßig wenig Fotografien existieren, wahrscheinlich, weil er, nicht anders als der Cosmo, trotz seiner Weltgewandtheit ausgesprochen leutscheu gewesen ist<sup>432</sup>.

Du long voyage qui suit l'été à Deauville tante Fini ne peut dire grand-chose ; elle possède une photo d'Ambros Adelwarth qu'elle montre de la même façon au lecteur et raconte au narrateur qu'elle a en sa possession un journal de l'oncle Adelwarth. Cette photographie – l'unique photo d'Ambros – vêtu d'un costume arabe et datant de son voyage à Jérusalem marque un point culminant du récit : sur cette image prise à Jérusalem, l'exilé allemand qu'est Ambros affiche son empathie avec le destin juif et sa relation particulière avec Cosmo ; Sebald raconte en effet à Carole Angier que la photo de l'oncle en costume oriental appartenait à l'album de famille de sa tante émigrée aux États-Unis et qu'elle lui permit de comprendre « toute l'histoire »<sup>433</sup>. Ici, c'est donc l'auteur qui, en confiant au lecteur un épisode important de sa vie, réduit l'espace entre le lecteur et lui-même, créant ainsi un espace intime et familial. Tante Fini relate les dernières années de Cosmo Solomon : ce récit<sup>434</sup>, sorte de microstructure résumant en version réduite l'existence d'un exilé, décrit le parcours d'un Juif privé de ses racines et qui pour cette raison se détruira. Tante Fini reprend le récit sur Ambros – à la mort de Cosmo –, recouvrant une période s'échelonnant entre 1930 et 1950. Elle décrit ici sa vie de maître d'hôtel<sup>435</sup> au service du vieux Solomon ; elle joint à son récit

---

<sup>432</sup> « Dans un album de cartes postales de l'oncle Adelwarth, on trouve d'ailleurs, dit tante Fini, un cliché sur lequel on peut voir Cosmo, à qui une dame de l'aristocratie je crois me souvenir qu'il s'agit de la comtesse de Fitz-James -, après un match organisé sans doute pour une œuvre de bienfaisance à l'hippodrome de Clairefontaine, remet le prix du vainqueur. C'est la seule image de Cosmo Solomon en ma possession, de même qu'il ne subsiste que relativement peu de photographies d'Ambros, sans doute parce que à l'instar de Cosmo, malgré l'usage qu'il avait du monde, il était du genre à le fuir. » DA, p. 134-135 (*Les émigrants*, p. 123).

<sup>433</sup> « When I was in the United States in 1981 I went to see my aunt, and we sat and looked at her photograph albums. You know how it is with family photos – usually you've seen them all before. But there's always one you haven't. And the photograph of Uncle Adelwarth in his Arab costume was one of those. I had known about this uncle, I'd met him as a boy, but he had never made any sense to me. Now, as soon as I saw that picture, I knew the whole story... In a Catholic family that all gets repressed. It isn't even ignored – it's not seen, it doesn't exist. It doesn't fit in anywhere at all. » « Who is W.G. Sebald? by Carole Angier ». In : *The emergence of memory*, p. 71.

<sup>434</sup> DA, p. 148-153

<sup>435</sup> Aux Archives de Marbach figure un article de journal faisant partie du matériau littéraire de *Die Ausgewanderten*, plus précisément de celui de *Ambros Adelwarth*, et ayant pour titre *Herr seines Herrn der Butler* et pour sous-titre *Höhe der Einsamkeit : Wer dient, sieht über manches hinweg*. Parmi les passages soulignés de la main de l'auteur nous avons retenu ceux-ci :

des albums de photos dont le narrateur se sert pour mettre en scène un moment intime et familial – au-delà de ce geste rituel il y a la volonté aussi d’inclure dans le récit la mythologie de ces émigrés : *Das hier, sagte sie, indem sie es aufgeschlagen mir herüberreichte, ist der Adelwarth-Onkel, so, wie er damals war. Links wie du siehst, bin ich mit dem Theo, und rechts neben dem Onkel sitzt seine Schwester Balbina, die gerade auf ihrem ersten Besuch in Amerika gewesen ist. Man schrieb Mai 1950*<sup>436</sup>. Avec l’allusion à Nabokov, chasseur de papillons, qui suit, le narrateur, le médiateur (tante Fini) et le héros (oncle Adelwarth) se rejoignent dans cette allégorie de la mémoire : le papillon n’est-il pas le signe du temps qui passe et de l’éphémère, de la mémoire si difficile à saisir et à capter : *It’s the butterfly man, you know. He comes round here quite often*<sup>437</sup>. Alors que les jeux de miroirs se retrouvent à tous les niveaux (entre cadres narratifs – narrateur, médiateur –, entre les différents personnages – Cosmo et Ambros – entre les descriptions de lieux et les personnages, entre image et texte) il y a aussi réflexion entre le souvenir et la réalité :

**Es war ein eisiger, lichtloser Morgen, als ich Cedar Glen West wieder verließ. Geradeso, wie sie es am Vortag vom Onkel Adelwarth mir geschildert hatte, stand jetzt die Tante Fini selber auf dem Gehsteig vor ihrem Bungalow in einem schwarzen, zu schwer gewordenen Wintermantel** [jeu de miroir entre souvenir et réalité présente] und winkte mir nach mit einem Taschentuch. Im Davonfahren sah ich sie im Rückspiegel, umwölkt von weißen Auspuffschwaden, kleiner und kleiner werden ; und **indem ich mich erinnere an dieses Rückspiegelbild, denke ich, wie seltsam es ist, dass mir seitlang niemand mehr mit einem Taschentuch zum Abschied gewunken hat**<sup>438</sup>. [jeu de miroir entre souvenir et réalité]<sup>439</sup>

---

*Dass Dienen mein Lebensschicksal wurde – was für ein Glück für einen wie mich, dem es schon als Kind unmöglich war, sich gegenüber anderen durchzusetzen. Eigentlich war ich von meinen Anlagen her zum Versager und Untergeher bestimmt.*

*Dienen ist mein ureigenstes Wesen. Ich diene aus innerer Notwendigkeit.*

*Ich weiss nur zu gut, dass mein Dienerleben ein entartetes Leben ist.*

*Sind wir Butler, sind nicht alle Dienenden Inbegriff des Unnatürlichen, des denaturierten, domestizierten Menschen ?*

*Ich lebe in der Langeweile wie ein Fisch im Wasser. In der Tat – ich kann nur in der Langeweile atmen.*

*Die Langeweile ist die Folge von Sehnsucht. Ich sehne mich auch, aber nach etwas gestaltlos Innerem. Meine Langeweile quält mich nicht, sie trägt mich ; ich nenne das gerne meine ‘tätige Melancholie’.*

*Ein Butler begehrt nichts. Begehren untergräbt seine Würde.*

Étant donné que l’une des techniques d’écriture de l’auteur, nous l’avons vu, consiste à intégrer dans son texte des symboles de manière *oblique*, nous pouvons en déduire que le personnage d’Ambros comme majordome sert à transmettre l’idée d’un homme « dénaturé », « domestiqué » qui vit dans l’ennui et la mélancolie. Le majordome Ambros Adelwarth ne veut-il pas symboliser l’homme moderne, selon Sebald ? La parenté avec les personnages et les récits de Robert Walser n’aura pas manqué, par ailleurs, de frapper le lecteur.

<sup>436</sup> « Me tendant celui qu’elle venait d’ouvrir, tiens, dit-elle, c’est l’oncle Adelwarth comme il était à cette époque. A gauche c’est moi, comme tu vois, avec Theo, et à droite, à côté de l’oncle, est assise sa sœur Balbina, dont c’était le premier séjour en Amérique. » *DA*, p. 146 (*Les émigrants*, p. 23-34).

<sup>437</sup> *DA*, p. 151.

<sup>438</sup> Soulignements personnels.

<sup>439</sup> « Je quittai Cedar Glen West par une matinée glacée et presque exempte de lumière. De la même manière qu’elle m’avait décrit la veille l’oncle Adelwarth, tante Fini se tenait maintenant elle-même sur le trottoir devant son bungalow, dans un épais manteau noir d’hiver devenu trop lourd pour elle, et agitait un mouchoir en guise d’adieu. M’éloignant, je la vis rapetisser dans mon rétroviseur, au milieu du nuage blanc des gaz d’échappement ; et à l’évocation de son image dans le rétroviseur, je songe qu’étrangement plus personne, depuis, n’a agité de mouchoir pour me dire au revoir. » *DA*, p. 152 (*Les émigrants*, p. 138) (soulignements personnels).



#### IV. 3. 5. Récit du narrateur

Le récit 1 – R1 – reprend<sup>440</sup> : le narrateur raconte ses déplacements géographiques en quête d'information et de documentation ; il explique comment la vue de ces paysages lui rappelle l'époque où, à l'école des Pères, il parcourait en pensée le territoire américain, gravant ainsi dans sa mémoire de façon indélébile le nom de certains lieux<sup>441</sup>.

#### IV. 3. 6. Récit du professeur Abramsky

Le Dr Abramsky confie au narrateur qu'il ne reçoit plus de patients depuis la fin des années 60 et s'adonne à l'apiculture (notons le jeu réflexif entre le Dr Abramsky et le Dr Henry Selwyn, personnage principal de la première histoire – tous deux se sont détournés de la science pour s'intéresser l'un aux abeilles, l'autre aux chevaux et tous deux vivent dans une nature à l'état sauvage). L'intention idéologique du narrateur se manifeste lorsque la barbarie de certaines pratiques scientifiques est fustigée et accuse implicitement une civilisation du progrès. En effet, le Dr Abramsky explique qu'au début de sa carrière l'électrothérapie lui paraissait plus humaine par comparaison aux injections d'insuline qui provoquaient chez le patient des malaises convulsifs donnant alors l'impression d'une agonie<sup>442</sup>. Mais l'électrothérapie<sup>443</sup> équivaut également à un acte de torture, déclare le Dr Abramsky, s'étonnant alors de voir Ambros Adelwarth accepter de si bonne grâce les séances : *Bemerkenswert war auch, mit welcher Bereitwilligkeit Ambrose sich der Schockbehandlung unterzog, die zu Beginn der fünfziger Jahre, wie mir rückblickend erst aufgegangen ist,*

---

<sup>440</sup> DA, p.152-156.

<sup>441</sup> « Ich weiß noch, wie ich damals mit dem Vergrößerungsglas nach dem Ursprung des immer kleiner werdenden Hudson-Flusses gesucht und mich dabei verloren habe in einem Planquadrat mit sehr vielen Berggipfeln und Seen. Unauslöslich sind mir von daher bestimmte Ortsbezeichnungen und Namen wie Sabbatis, Gabriels, Hawkeye, Amber Lake, Lake Lila und Lake Tear-in-the-Clouds im Gedächtnis geblieben. ». DA, p. 155.

<sup>442</sup> « Einer von mir geäußerten Bitte entsprechend, berichtete Dr. Abramsky eingehender über die Schocktherapie. Ich war, sagte er, zu Beginn meiner psychiatrischen Laufbahn der Auffassung, dass es sich bei der Elektroschockbehandlung um ein humanes und effektives Verfahren handelte. Fahnstock hatte mir in seinen Erzählungen „aus der Praxis“ wiederholt drastisch geschildert, und auch während des Studiums hatte man uns darüber aufgeklärt, wie früher, als man mit Insulininjektionen pseudoepileptische Anfälle auslöste, die Patienten mit verzerrtem, blau angelaufenem Gesicht oft minutenlang in einer Art Todeskrampf sich krümmten. Gegenüber diesem Vorgehen bedeutete die Einführung der elektrischen Behandlung, bei der genau dosiert und bei extremer Reaktion sogleich abgebrochen werden konnte, an sich schon einen beträchtlichen Fortschritt, und vollends legitimiert war sie unseres Erachtens, als anfangs der fünfziger Jahre durch Narkotisierung und Verabreichung muskelentspannender Mittel die schlimmsten Nebenschäden wie Schulter- und Kieferluxationen, abgebrochene Zähne und andere Frakturen vermieden werden konnten. » DA, p. 163-164.

<sup>443</sup> L'électrochoc ou sismothérapie ou convulsivothérapie électrique désigne une technique inventée en 1938 par U. Cerletti (1877-1963) et L. Bini. Avec un appareil que J. Rondépierre introduisit en France en 1941, on fait passer d'une tempe à l'autre un courant alternatif sinusoïdal de 110 volts sous moins de 250 milliampères et pendant quelques dixièmes de secondes. (cf. Encyclopédie Universalis) Hans Magnus Enzensberger, nous en reparlerons, a dénoncé ces pratiques médicales inhumaines.

wahrhaftig an eine Folterprozedur oder ein Martyrium heranreichte<sup>444</sup>. En réalité, le narrateur, en critiquant l'électrochoc, blâme vivement le modernisme et notre civilisation tournée vers la science. Ce qu'il propose, c'est un retour vers l'élément naturel : vision rousseauiste du monde qui envisage le bonheur de l'homme au milieu de la nature. C'est dans la cinquième promenade des *Rêveries d'un promeneur solitaire* que Rousseau décrit cette harmonie commentée par W.G. Sebald dans *Logis in einem Landhaus : Gemäß seiner Lehre von der einst unverdorben gewesenen Natur sah er im denkenden Menschen ein aus seiner Art geschlagenes Tier, in der Reflexion eine degradierte Form geistiger Energie*<sup>445</sup>. Tout au long de cet ouvrage, nous le verrons, l'élément naturel s'oppose aux villes en ruines, illustrant ainsi la vision de l'Histoire de l'auteur – destructions de l'histoire et destruction naturelle – et c'est à travers les mots du Dr Abramsky se réjouissant du délabrement du sanatorium que le narrateur s'exprime : les harmonies imitatives traduisent non seulement la jubilation du Dr Abramsky mais aussi celle du narrateur puisque tous deux prennent plaisir à reproduire le *chant pathétique sortant de milliers de gorges minuscules*<sup>446</sup> qui n'est autre que celui de la destruction :

Jedenfalls höre ich in windstillen Nächten ein ständiges Huschen und Rascheln durch das ausgetrocknete Gehäuse gehen, und bisweilen, wenn der volle Mond hinter den Bäumen heraufkommt, erhebt sich auch, wie mich dünkt, ein aus Tausenden von winzigen Kehlen gepresster, pathetischer Gesang. Dem Mäusevolk gilt heute meine Hoffnung, und sie gilt den Holzbohrern, den Klopfkäfern und Totenuhren, die das ächzend an einigen Stellen schon nachgebende Sanatorium über kurz oder lang zum Einsturz bringen werden. Ich habe von diesem Einsturz einen regelmäßig wiederkehrenden Traum, sagte Dr. Abramsky und blickte dabei in die Fläche seiner linken Hand<sup>447</sup>.

#### IV. 3. 7. Récit du narrateur

Les indications typographiques signalent l'articulation entre le passage sur l'électrothérapie et le récit du narrateur<sup>448</sup> se souvenant de son voyage en Normandie. Les faits sont rattachés à une réalité objective : *Als ich Mitte September 1991, in einer Zeit entsetzlicher Dürre, von England aus nach Deauville gefahren bin, [...]*. Le narrateur s'adresse ici directement au lecteur : une station balnéaire ruinée par la circulation, le

<sup>444</sup> « Ce qui était également remarquable, c'était la complaisance avec laquelle Ambrose se soumettait au traitement de choc, un traitement qui, au début des années cinquante, comme je ne m'en aperçus que rétrospectivement, confinait à la torture ou au martyre. » DA, p. 163 (*Les émigrants*, p. 147).

<sup>445</sup> W.G. Sebald, « J'aurais voulu que ce lac eût été l'Océan, Anlässlich eines Besuchs auf der St. Peterinsel ». In : *Logis*, p. 61.

<sup>446</sup> *Les émigrants*, p. 149.

<sup>447</sup> « Parfois, quand la pleine lune se lève derrière les arbres, j'ai l'impression d'entendre un chant pathétique sortant de milliers de gorges minuscules. J'ai mis tous mes espoirs dans la gent trotte-menu, et aussi dans les vrillettes, horloges de la mort et perce-bois qui, à plus ou moins brève échéance, vont faire tomber en ruine ce sanatorium, lequel cède déjà par endroits en émettant des craquements sinistres. Un rêve récurrent me donne à voir ce spectacle, dit le Dr Abramsky en contemplant la paume de sa main gauche. » DA, p. 165 (*Les émigrants*, p. 149).

<sup>448</sup> DA, p. 171.

commerce et *la passion de la destruction* ; la formule antithétique « ruinée par la circulation » traduit la dialectique du progrès et de la régression<sup>449</sup>, déjà présente dans le passage sur l'électrothérapie. Il décrit sur le ton de la dérision la manière dont cette ville, qui à la « fin du siècle dernier » (XIX<sup>e</sup> siècle) attirait l'aristocratie et les grands industriels, paraît alors abandonnée ; et si l'on regarde, dit le narrateur, une de ces maisons aux volets clos, au bout d'un moment apparaît une main secouant un chiffon à poussière<sup>450</sup>, emblème par excellence de la désagrégation, de l'involution, d'un retour vers le rien. Dans cette même perspective, il réprovoque le tourisme de masse lorsqu'il relate que tous les trois jours des Japonais descendent à l'hôtel Normandy et décrit avec ostentation la luxueuse salle du Casino d'antan. Le narrateur termine ce passage en racontant le rêve qu'il fit alors dans sa chambre d'hôtel : il semblait, dit le narrateur, qu'en cette année 1913 le monde entier se fût donné rendez-vous à Deauville. Le lecteur éprouve une sorte d'embarras, voire de malaise à la lecture de ces lignes surréalistes ; s'agit-il d'un événement passé raconté ou est-ce pure fiction ? L'auteur paraît ici s'amuser à amalgamer la réalité et le souvenir, le rêve et l'imagination.

#### IV. 3. 8. L'agenda de voyage d'Ambros

La désignation *das Agendabüchlein*<sup>451</sup> inscrit avec le suffixe du diminutif l'objet dans le monde des choses qui nous sont chères. La photo (p. 187) illustre et participe de ce culte de

---

<sup>449</sup> Ben Hutchinson étudie les liens étroits entre l'ouvrage de Horkheimer et Adorno *Die Dialektik der Aufklärung* et l'écriture sébaldienne. Cf. *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin, New York, de Gruyter, 2009.

<sup>450</sup> Sebald confie ce que signifie pour lui la poussière : « We know the biblical phrase, dust to dust and ashes to ashes, so the allegorical significance of dust is clear. The other thing is that dust is a sign of silence somehow. And there are various references in other stories in the book to dusting and cleanliness. That of course has been in a sense a German and Jewish obsession, you know, keeping things kosher and clean. This is one of the things that those two in many ways quite closely allied nations shared. And there is the episode in the story of Adelwarth where the narrator goes through Deauville and a woman's hand appears through one of those closed shutters, scarcely open shutters, on the first floor and shakes out a duster.

There are some people who feel a sense of discomfort in tidy, well-kept, constantly looked-after houses. And I belong to those people. I've always felt it to be difficult to be in a house where this sort of cold order is maintained, the cold order which was typical of the middle-class salon which would be opened once or twice a year for certain days like Christmas, perhaps, or an anniversary of one kind or another, and where the grand piano would stand in dead silence throughout the year and the furniture possibly be covered with dust sheets and so on. By contrast, if I get into a house where the dust has been allowed to settle, I do find that comforting somehow. I remember distinctly that around about the time when I wrote the particular passage [...], I visited a publisher in London. He lived in Kensington. He had still some business to attend to when I arrived, and his wife took me up to a sort of library room at the very top of this very tall, very large, terraced house. And the room was all full of books, on the carpet, on the windowsill, and only from the door to the chair where you would sit down to read, there was a path, like a path through snow, as it were, you know, worn, where you could see that there wasn't any dust because occasionally somebody would walk up to that chair and sit down and read a book. And I have never spent a more peaceful quarter of an hour than sitting in that particular chair. It was that experience that brought home to me that dust has something very, very peaceful about it. » « Ghost hunter, by Eleanor Wachtel. » In : *The emergence of memory*, p. 59.

<sup>451</sup> C'est dans la « Mappe » (document) 12 appartenant à *Die Ausgewanderten* (Archives de Marbach) que se trouve l'agenda d' « Ambros Adelwarth » ; les mois et les jours sont inscrits en italien et il s'agit de l'année 1927. Une carte de visite portant le nom d'Alberto Beck est glissée à l'intérieur et les notes écrites presque à chaque page sont en allemand. Il semblerait donc que cet agenda ait été la propriété d'une autre personne que l'oncle de Sebald.

l'objet qui nous survit et prolonge notre mythe. L'écriture retrace ici l'année 1913, période dont il est déjà question dans le récit de tante Fini<sup>452</sup> : alors que dans ce dernier ce ne sont que des fragments de souvenirs pris çà et là<sup>453</sup>, rassemblant plusieurs sources (album de cartes postales, souvenirs directs)<sup>454</sup>, Ambros, dans son carnet, relate le voyage de Venise vers la Grèce et Constantinople ; l'hypotexte est l'ouvrage « Itinéraire de Paris à Jérusalem » de Chateaubriand<sup>455</sup>. Le style concis retient l'instant présent dans tout son éveil et de cette émotion intense il résulte un monde ignorant le temps et l'espace – comme miniaturisé parce que représentant de manière essentielle la perception du présent – qui invite à la contemplation et au rêve :

6. September : Von Kérkyra aus über Ithaka und Patras in den Golf von Korinth. In Itéa beschlossen, das Schiff vorzuschicken und selber auf dem Landweg nach Athen zu gehen. Jetzt im Gebirge von Delphi die Nacht bereits sehr kühl. [...] Über uns die Milchstrasse (where the Gods pass on their way, says Cosmo) so hell, dass ich in ihrem Licht dieses aufschreiben kann. Schau ich lotrecht in die Höhe,

<sup>452</sup> DA, p. 130-152.

<sup>453</sup> « Zirka zwei Jahre nach seiner Ankunft in Amerika, sagte die Tante Fini, [...] ist der Ambros bei den Solomons auf Long Island in Stellung gegangen. Was mit dem japanischen Legationsrat weiter gewesen ist, kann ich nicht mehr sagen. » DA, p. 131.

« Im Postkartenalbum des Onkels Adelwarth gibt es übrigens, sagte die Tante Fini, eine Abbildung, auf der der Cosmo zu sehen ist, [...] » DA, p.134.

« Über ein halbes Jahrhundert liegen diese Ereignisse schon zurück, sagte die Tante Fini. Ich war zu jener Zeit in Wettenhausen im Institut und wusste weder etwas von Cosmo Solomon, noch hatte ich die geringste Vorstellung von dem aus Gopprechts ausgewanderten Bruder unserer Mutter. Selbst nach der Ankunft in New York erfuhr ich lange Zeit nichts über die Vorgeschichte des Onkels Adelwarth, trotzdem ich andauernd in Kontakt stand mit ihm. [...] Regelmäßig bin ich zwischen 1930 und 1950 entweder allein oder aber mit dem Theo nach Long Island hinausgefahren, [...] » DA, p. 143-144.

«Eines Morgens, als ich nach Marmaroneck hinauskam, war der Adelwarth-Onkel verschwunden. Im Spiegel der Flurgarderobe steckte eine seiner Visitenkarten mit einer Nachricht für mich, die ich seither stets bei mir getragen habe: Have gone to Ithaca. Yours ever – Ambrose. » DA, p. 150.

<sup>454</sup> « Die Tante schaltete die kleine Leselampe an, behielt aber die Augen weiter geschlossen. Ich ging in die Küche hinaus, machte ihr zwei Eier im Glas, getoastetes Weißbrot und einen Pfefferminztee. Als ich damit zurückkam, brachte ich das Gespräch wieder auf den Adelwarth-Onkel. Zirka zwei Jahre nach seiner Ankunft in Amerika, sagte die Tante Fini, indem sie ein Weißbrotstübchen in die gekochten Eier tunkte, ist der Ambros bei den Solomons auf Long Island in Stellung gegangen. Was mit dem japanischen Legationsrat weiter gewesen ist, kann ich nicht mehr sagen. » DA, p. 131.

<sup>455</sup> Nous avons trouvé dans la « Mapped » 11 – matériau littéraire d'Ambros Adelwarth – (Archives de Marbach) des photocopies d'extraits de cet ouvrage. Parmi les passages soulignés nous avons relevé les lignes suivantes :

« Les couleurs au couchant n'étaient point vives : le soleil descendait entre des nuages entre des nuages qu'il peignait de rose ; il s'enfonça sous l'horizon, et le crépuscule le remplaça pendant une demi-heure. Durant le passage de ce court crépuscule, le ciel était blanc au couchant, bleu pâle au zénith, et gris de perle au levant. Les étoiles percèrent l'une après l'autre cette admirable tenture ; elles semblaient petites, peu rayonnantes ; mais leur lumière était dorée, et d'un éclat si doux que je ne puis en donner une idée. Les horizons de la mer, légèrement vaporeux, se confondaient avec ceux du ciel. Au pied de l'île de Fano ou de Calypso, on apercevait une flamme allumée par des pêcheurs : avec un peu d'imagination, j'aurais pu voir les Nymphes embrassant le vaisseau de Télémaque. Il n'aurait aussi tenu qu'à moi d'entendre Nausicaa folâtrer avec ses compagnes, ou Andromaque pleurer au bord du faux Simois, puisque j'entrevois au loin, dans la transparence des ombres, les montagnes de Schérie et de Buthrotum [...] » (p. 776)

« Après le souper, Joseph apporta ma selle, qui me servait ordinairement d'oreiller ; je m'enveloppai dans mon manteau, et je me couchai au bord de l'Eurotas sous un laurier. La nuit était si pure et si sereine, que la voie lactée formait une aube réfléchi par l'eau du fleuve, et à la clarté de laquelle on aurait pu lire. Je m'endormis les yeux attachés au ciel, ayant précisément au-dessus de ma tête la belle constellation du Cygne de Léda. Je me rappelle encore le plaisir que j'éprouvais autrefois à me reposer ainsi dans les bois de l'Amérique, et surtout à me réveiller au milieu de la nuit. » (p. 830)

« L'aspect de la vallée de Josaphat est désolé : le côté occidental est une haute falaise de craie qui soutient les murs gothiques de la ville, au-dessus desquels on aperçoit Jérusalem ; le côté oriental est formé par le mont des Oliviers et par la montagne du Scandale, *mons Offensionis*, ainsi nommée de l'idolâtrie de Salomon. Ces deux montagnes qui se touchent sont presque nues et d'une couleur rouge et sombre : sur leurs flancs déserts, on voit çà et là quelques vignes noires et brûlées, quelques bouquets d'oliviers sauvages, des friches couvertes d'hysope, des chapelles, des oratoires et des mosquées en ruine. » (p. 1041).

sehe ich den Schwan und die Kassiopeia. Es sind dieselben Sterne, die ich als Kind gesehen habe über den Alpen und später über dem Wasserhaus in Japan, über dem stillen Ozean und draußen über dem Long Island Sound. Kaum glaube ich, dass ich derselbe Mensch und in Griechenland bin. Aber ab und zu weht der Geruch der Wacholderbäume zu uns herüber, und also ist es wohl wahr<sup>456</sup>.

Les moments inscrits dans le carnet de voyage d'Ambros transmettent donc des moments de vie sacralisés par l'objet lui-même – le carnet de voyage. La beauté de l'objet ainsi que les mots esthétisent des espaces de temps vécus et soustraient le présent à l'oubli : *Vom Balkon aus Blick über das Goldene Horn. Der Abend bricht an. Wir sehen zu, wie die Dunkelheit von den umliegenden Hängen hereinzieht über die niedrigen Dächer, wie sie emporwächst aus den Abgründen der Stadt über die bleigrauen Kuppeln der Moscheen und schließlich hinaufreicht bis zu den vor dem Erlöschen besonders hell noch einmal aufleuchtenden Spitzen der Minarette*<sup>457</sup>. Le petit livre d'Ambros fait partie de ces modèles réduits qui s'opposent chez W.G. Sebald à l'énormité et à la monstruosité des camps de concentration. À l'occasion d'un entretien avec Michael Silverblatt lui disant que selon lui sa contribution littéraire consistait à avoir apporté à l'énormité du monde post-concentrationnaire la sensibilité de la miniature, Sebald, en reprenant les mots de Walter Benjamin, explique que dans la mesure où l'on ne peut pas exagérer ce qui est déjà horrible, c'est en rappelant au contraire au lecteur des moments heureux – symbolisés par la délicatesse des miniatures – que l'on peut traduire, par contraste, la véritable dimension de l'horreur<sup>458</sup>. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point important de l'esthétique sébaldienne.

#### IV. 4. Max Aurach

C'est la plus longue des quatre histoires. Le narrateur livre une réflexion sur la possibilité de l'écriture et il utilise pour cela la comparaison avec la technique de travail du peintre Max Aurach.

---

<sup>456</sup> « 6 septembre : de Kérkrya au golfe de Corinthe *via* Ithaque et Patras. Décidé à Itéa de laisser partir le bateau et de continuer nous-mêmes par voie de terre jusqu'à Athènes. Maintenant, dans les montagnes de Delphes, nuits déjà fraîches. [...] Au-dessus de nous, la Voie lactée (where the Gods pass on their way, says Cosmo), si claire que je peux écrire ceci à sa lumière. Si je regarde à la verticale, je vois le Cygne et Cassiopée. Ce sont les mêmes étoiles que j'ai vues enfant au-dessus des Alpes et plus tard au-dessus de la maison sur l'eau au Japon, au-dessus de l'océan Pacifique et là-bas, au-dessus de Long Island Sound. J'ai peine à croire que je suis le même homme et que je suis en Grèce. Mais de temps en temps nous parvient le parfum des genévriers et il faut bien croire que c'est vrai. » *DA*, p. 190-191 (*Les émigrants*, p. 170-171).

<sup>457</sup> « Du balcon, vue sur la Corne d'or. Le soir tombe. Nous regardons l'obscurité venue des collines environnantes gagner les toits des maisons basses, monter des profondeurs de la ville pour envahir les coupôles des mosquées et finalement conquérir les pointes des minarets, qui jettent encore un dernier éclat particulièrement vif avant de s'éteindre. » *DA*, p. 192 (*Les émigrants*, p. 172).

<sup>458</sup> « Well, I think [Walter] Benjamin at one point says that there is no point in exaggerating that which is already horrific. And from that, by extrapolation, one could conclude that perhaps in order to get the full measure of the horrific, one needs to remind the reader of beatific moments of life, because if you existed solely with your imagination in *le monde concentrationnaire*, then you would somehow not be able to sense it. And so it requires that contrast. » A « poem of an invisible subject, by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 86.

Le récit, nous l'avons dit, comporte cinq parties :

**1<sup>e</sup> partie** : le narrateur raconte son arrivée en Angleterre (avion, voiture, hôtel), décrit sa vie à l'hôtel, parle de ses promenades dominicales qui le conduisent jusqu'à l'atelier de Max Aurach. Nous avons donc affaire à un récit autodiégétique.

**2<sup>e</sup> partie** : la découverte de l'atelier où le narrateur rencontre Max Aurach est l'occasion pour le narrateur de rapporter le discours d'Aurach. (Nous verrons que le discours indirect et le discours direct sont parfois difficiles à distinguer). Le narrateur décrit l'univers de Max Aurach, son atelier, le Wadi Halfa où il passe quelques heures le matin et le soir, puis les promenades au bord du canal avec son ami. Puis le narrateur raconte le parcours de ce dernier, en discours indirect libre. Toutefois, le discours indirect glisse vers un discours direct.

**3<sup>e</sup> partie** : Nous retrouvons le récit premier – récit autodiégétique du narrateur. Il explique qu'après trois années passées à Manchester il prit la décision d'aller enseigner en Suisse. Mais il ne s'était pas écoulé un an qu'il décida de retourner en Angleterre où, tombant sur un article de Max Aurach, il prit conscience de ne pas avoir posé les questions que le peintre attendait certainement de lui. Il retrouva son ami et durant trois jours ce dernier lui parla de son passé. Et c'est lorsque le narrateur fit ses adieux au peintre que celui-ci lui remit les mémoires de sa mère Luisa Lanzberg.

**4<sup>e</sup> partie** : Les mémoires de la mère d'Aurach.

**5<sup>e</sup> partie** : Le narrateur va à la recherche du passé de Luisa Lanzberg.

La structure de ce récit peut donc se figurer de la manière suivante :

1. R1 (récit autodiégétique) > R2 (récit rapporté d'Aurach) > R1' (récit autodiégétique)
2. R3 (les mémoires de Luisa Lanzberg)
3. R1'' (récit autodiégétique)

*Max Aurach* est marquée par le récit autodiégétique du narrateur et le récit rapporté du héros éponyme – direct ou indirect – qui traduisent l'amitié existant entre ces deux figures. Ce sont les mémoires de Luisa Lanzberg, la mère d'Aurach, qui apportent une troisième voix et illuminent le texte par leur authenticité.

#### IV. 4. 1. Le narrateur arrive en Angleterre (récit autodiégétique)

##### *Le narrateur raconte son arrivée en Angleterre : avion, voiture, hôtel*

Le récit commence telle une autobiographie. C'est l'histoire d'un jeune homme qui « à l'automne 1966 » décide d'aller vivre en Angleterre : le narrateur livre sa propre expérience de jeune émigré et, en décrivant l'atterrissage en pays étranger, révèle le « drame » de l'exil, c'est-à-dire le moment « interstitiel » où l'on vient de quitter son pays et où l'on est sur le point de découvrir l'autre. Par le hublot le narrateur aperçoit le nouveau pays dans lequel il va commencer une nouvelle vie et ce sont les lumières au sodium qui l'avertissent de ce changement : *Voller Verwunderung schaute ich, nachdem wir das in der Finsternis versunkene Frankreich und den Ärmelkanal überquert hatten, hinunter auf das von den südlichsten Bezirken Londons bis weit ins englische Mittelland hinein sich erstreckende Lichternetz, dessen orangefarbener Natriumglanz mir ein erstes Anzeichen dafür war, dass ich von nun an in einer anderen Welt leben würde*<sup>459</sup>. Il se souvient également de ses impressions et de ses perceptions durant le trajet en taxi qui le conduit à l'hôtel : c'est ainsi qu'il remarqua les banlieues disgracieuses de Gatley, Northenden et Didsbury, qu'il s'étonna de l'alignement uniforme des maisons, qu'il aperçut la ville merveilleuse du siècle dernier avec ses immeubles victoriens vides. C'est la constatation du déclin, de la dégradation, de la chute de ce qui fut autrefois la *Jérusalem de l'industrie*.

Les mots anglais prononcés par le chauffeur de taxi en discours direct signalent l'arrivée à l'hôtel ainsi que l'immersion dans le pays étranger et donnent l'*effet de réel* : *Just keep ringing*. Les paroles de l'hôtesse sont transmises également en anglais par le narrateur (discours direct) : *And where have you sprung from ?* Celui-ci raconte ses souvenirs en respectant l'ordre chronologique et invite le lecteur à découvrir comme lui dans le passé son nouveau cadre de vie où des objets inconnus accrochent son regard – un secrétaire, un coffre d'acajou avec des couvertures en candlewick, un vieux téléphone mural, un tableau de clés, la photographie d'une belle jeune fille. S'accordant, pour décrire ce qu'il voit de sa fenêtre, une pause qui dépasse la simple pause de l'histoire puisqu'elle est aussi une pause hors de l'Histoire – nous avons déjà commenté la signification de la description sébaldienne en empruntant à Klaus Scherpe le terme de « pause de l'Histoire » (*Auszeit der Geschichte*) – il nous fait partager la reconnaissance des lieux par un jeune émigré :

Durch das Fenster sah man hinab auf allerhand halbverfallene Anbauten mit Schieferdächern und einen Hinterhof, in dem sich den ganzen Herbst hindurch die Ratten tummelten, bis ein paar Wochen ein kleiner Rattenfänger namens Renfield mit einem verbeulten Eimerchen voller Rattengift kam, das er mit

---

<sup>459</sup> DA, p. 220.

einem an einen kurzen Stecken gebundenen Suppenlöffel in verschiedene Ecken, Winkel, Abflussrinnen und Rohre gab, was die Anzahl der Ratten auf ein paar Monate beträchtlich herabminderte. Blickte man aber nicht in den Hof hinunter, sondern über nicht in den Hof hinunter, sondern über diesen hinweg, so sah man ein Stück jenseits eines schwarzen Kanals das hundertfestrige aufgelassene Lagerhaus der Great Northern Railway Company, in dem in der Nacht manchmal unstete Lichter herumhuschten<sup>460</sup>.

Mais le narrateur, ici, est omniscient, donnant à ce tableau une tonalité sociologique qui élargit le « champ visuel » dans la mesure où la description dépasse le temps raconté. Il semblerait que l'auteur au moyen de cette stratégie narrative, en confondant le temps raconté et le temps du récit, veuille non seulement affirmer sa présence et son autorité mais aussi exprimer son regard d'ethnologue et d'anthropologue.

Mrs Irlam apporte au nouveau venu un appareil électrique qui remplit les fonctions de machine à infuser le thé et de réveille-matin. Le narrateur compare cet instrument à une centrale thermique en miniature. Sebald, nous l'avons évoqué brièvement quelques pages plus haut, oppose à l'énormité du monde post-concentrationnaire la délicatesse de la miniature : il explique en effet, en se référant à Benjamin, qu'il est impossible d'exagérer ce qui est déjà horrible ; pour donner toute sa dimension à l'horreur il faut rappeler au lecteur des moments de bonheur<sup>461</sup>. Au milieu de l'univers lugubre de la ville industrielle cet objet le retint à la vie, se souvient le narrateur, car la fluorescence vert tilleul de cette pendule-réveil lui rappelait son univers d'enfant. Et procédant de la même stratégie narrative – celle de recueillir de minuscules fractions de bonheur – la scénette de Gracie faisant ses comptes traduit l'œil observateur voire scrutateur du narrateur qui « dévisage » son nouvel environnement : Le narrateur se souvient des billets gris-vert d'une livre et des billets de dix shillings de couleur rouge brique : *Sie glättete, so gut es ging, die graugrünen Pfundnoten und die ziegelroten Zehnschillingscheine, legte sie sorgfältig aufeinander und zählte sie unter beschwörerischem Raunen so lange, bis sich ihr Ergebnis zumindest zweimal bestätigt hatte*<sup>462</sup>.

---

<sup>460</sup> « De la fenêtre, la vue plongeait sur toutes sortes d'annexes délabrées à toit d'ardoises et une arrière-cour où durant tout l'automne les rats s'en donnèrent à cœur joie, jusqu'à ce que, quelques semaines avant la Noël, un petit dératiseur du nom de Renfield passe à plusieurs reprises avec son seau cabossé rempli de mort-aux-rats et, avec une cuillère à soupe montée sur un court bâton, dépose dans les écoulements, les tuyaux, les coins et les recoins, de petites doses de poison qui eurent pour effet de décimer en quelques mois les effectifs des rongeurs. Mais quand on ne regardait pas dans la cour et levait les yeux pour voir au-delà, on apercevait un peu en arrière d'un canal aux eaux noires l'entrepôt désaffecté de la Great Northern Railway Company, dans les fenêtres duquel, la nuit, couraient parfois des lumières instables. » DA, p. 225-226. (*Les émigrants*, p. 200-201).

<sup>461</sup> Cf. note n° 449.

<sup>462</sup> « Elle lissait, autant que faire se pouvait, les billets gris-vert d'une livre et ceux, rouge brique, de dix shillings, les mettait soigneusement en liasses et, marmonnant ce qui ressemblait à une formule incantatoire, les comptait jusqu'à ce qu'elle arrive au moins deux fois au bon résultat. » DA, p. 229 (*Les émigrants*, p. 204).



## Promenades

Le narrateur raconte que pour meubler son ennui le dimanche il se promène en centre-ville parmi les immeubles monumentaux du siècle dernier ; il constate alors au cours de ses errances que la ville de Manchester affiche l'entropie et que de nombreux bâtiments, le Royal Exchange, la Refuge Assurance Company, le Grosvenor Picture Palace et le Picadilly Plaza, tout en arborant des dimensions colossales, sont vides. Il se dit « ébranlé » par la manière dont la ville étale sa décrépitude et sa pauvreté : *Ich bin auf diesen Wanderungen, während der seltenen wirklich taghellen Stunden, in denen das Winterlicht die menschenleeren Strassen und Plätze durchflutete, immer wieder erschüttert gewesen von der Rückhaltlosigkeit, mit der die anthrazitfarbene Stadt, von der aus das Programm der Industrialisierung über die ganze Welt sich ausgebreitet hat, die Spuren ihrer augenscheinlich chronisch gewordenen Verarmung und Degradiertheit dem Betrachter preisgab*<sup>463</sup>. Ses pérégrinations dominicales le conduisent vers des endroits plus excentrés et là, il découvre un ancien quartier juif détruit qui fut autrefois le cœur de la communauté juive de Manchester ; un peu plus loin, ce sont des quartiers d'ouvriers eux aussi démolis – les quartiers d'Ardwick, de Brunswick, d'All Saints, de Hulme et d'Angel Fields – et seuls quelques enfants errants animent ces lieux déserts<sup>464</sup>. En se promenant le long des berges du canal par une belle journée ensoleillée, le narrateur longe une usine à gaz désaffectée, un dépôt de charbon, une fabrique de poudre d'os, les abattoirs d'Ordsall – allusion aux camps de la mort –, et atteint finalement les docks du port. C'est ici, dans ces lieux où plus rien ne se passe depuis des années, que le narrateur découvre une pancarte lui indiquant l'atelier, lui aussi apparemment abandonné, devant lequel un amandier fleurit, de Max Aurach<sup>465</sup>.

L'errance du narrateur à travers les quartiers désaffectés et laissés à l'abandon de cette ville s'apparente à un parcours initiatique aboutissant à la révélation, à l'« épiphanie » dont parle W.G. Sebald à propos de l'importance des déplacements. Son parcours met en miroir la démarche de l'auteur qui, en quête de vérité, marche, prend le train, le bateau, l'avion pour retrouver les empreintes laissées par les victimes de l'Holocauste. Et la dichotomie que

---

<sup>463</sup> « Au cours de ces errances, durant les rares heures de jour véritable où la lumière d'hiver baignait les rues et les places désertées, j'étais toujours ébranlé par l'impudeur avec laquelle la ville couleur anthracite, d'où était parti le programme d'industrialisation qui devait gagner le monde entier, exhibait aux yeux du promeneur les stigmates d'une déchéance et d'un appauvrissement devenus chroniques. » DA, p. 230-231 (*Les émigrants*, p. 205).

<sup>464</sup> « Überhaupt begegnete man auf dem kahlen Gelände, das gleich einem Glacis um die innere Stadt sich erstreckte, immer wieder nur Kindern, die in kleinen Gruppen, scharenweise oder aber für sich allein dort umherzogen, als hätten sie nirgendwo sonst eine Wohnung. » DA, p. 233.

<sup>465</sup> « Unweit der Schleusen an der Zufahrt zum Hafen stieß ich in einer von den Docks in Richtung Trafford Park abzweigenden Strasse auf das mit groben Pinselstrichen gemalte Schild TO THE STUDIOS. Es wies den Weg in einen gepflasterten Hof, in dessen Mitte, umgeben von einem kleinen Grasplatz, ein blühendes Mandelbäumchen stand. » DA, p. 236.

présente l'opposition entre la noirceur industrielle de Manchester et l'atelier de Max Aurach, pourtant lui aussi installé dans un bâtiment abandonné, mais éclairé par la blancheur et le symbole de l'amandier, manifeste bien le signifié binaire de l'idéologie sébaldienne.

#### IV. 4. 2. La découverte de l'atelier d'Aurach (discours rapporté)

##### *L'atelier de Max Aurach*

Ce passage comporte deux parties : la description de l'atelier d'Aurach par le narrateur<sup>466</sup> puis le discours rapporté d'Aurach. Tandis que tout converge dans l'atelier vers un même point, celui où se trouve le chevalet de Max Aurach, le sol est recouvert d'une poussière qui, explique le peintre, est le résultat de ses efforts mais aussi de ses échecs, et d'ailleurs *la poussière, [...] lui était beaucoup plus familière que la lumière, que l'air, que l'eau*<sup>467</sup>. La poussière est l'élément dans lequel Max Aurach se sent à l'aise et en cela il se fait l'écho des paroles de l'auteur lorsque celui-ci dit éprouver du bonheur dans une maison où la poussière a pu s'installer<sup>468</sup>. Le narrateur, à travers la description du travail de son ami peintre, exprime la difficulté de la tâche de l'écrivain – de l'artiste – qui consiste à *effacer continuellement* et revient donc à *une production de poussière*<sup>469</sup>. C'est un sujet également abordé par le narrateur dans *Die Ringe des Saturn* et dans un entretien accordé par Sebald à Joseph Cuomo<sup>470</sup>. Ce passage sur l'atelier de Max Aurach est l'occasion pour le narrateur de signaler le rôle de l'art – un point central au milieu de la poussière – et de montrer que le travail de l'artiste n'est toutefois qu'un « crayonnage » et qu'« une production de poussière ». D'autre part nous avons affaire à un discours indirect signalé par « von der Aurach behauptet »<sup>471</sup>, « sagte Aurach »<sup>472</sup> et le subjonctif I ; un peu plus loin, l'expression « wie er sagte » authentifie le discours du narrateur qui intègre les propos de Max Aurach à son propre discours – discours indirect libre. Par conséquent ce sont deux voix – très proches – que nous

---

<sup>466</sup> DA, p. 237

<sup>467</sup> *Les émigrants*, p. 211.

<sup>468</sup> « [...] if I get into a house where the dust has been allowed to settle, I do find that comforting somehow. » (« Ghost hunter, by Eleanor Wachtel ». In : *the emergence of memory*, p. 59) Nous avons déjà cité ces mots de Sebald à propos de l'histoire *Ambros Adelwarth* où il est question d'une main qui secoue un chiffon à poussière dans Deauville déserté.

<sup>469</sup> « Sein heftiges, hingebungsvolles Zeichnen, bei dem er in kürzester Frist oft ein halbes Dutzend seiner aus Weidenholz gebrannten Stifte aufbrauchte, dieses Zeichnen und Hinundherfahren auf dem dicken, lederartigen Papier sowohl auch das mit dem Zeichnen verbundene andauernde Verwischen des Gezeichneten mit einem von der Kohle völlig durchdrungenen Wollappen war in Wirklichkeit eine einzige, nur in den Stunden der Nacht zum Stillstand kommende Staubproduktion. » DA, p. 238-239.

<sup>470</sup> « That's the paradox. You have this string of lies, and by this detour you arrive at a form of truth which is more precise, one hopes, than something which is strictly provable. That's the challenge. Whether it always works of course is quite another matter. And it's because of this paradoxical consolation that these scruples arise, I imagine, and that the self-paralysis, writer's block, all these kinds of things can set in. » « A conversation with W.G. Sebald, by Joseph Cuomo ». In : *The emergence of memory*, p. 108-109.

<sup>471</sup> DA, p. 237.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 238.

entendons, celle de Max Aurach et celle du narrateur – qui se font parfois le porte-parole de l’auteur, notamment lorsque le peintre dit que la poussière lui était plus familière que la lumière, que l’air, que l’eau.

### *Le Wadi Halfa*

Max Aurach se rend le matin et le soir au Wadi Halfa ; ce *transport café* est tenu par un ancien chef de tribu massai qui, arrivé dans cette région septentrionale de l’Angleterre, abandonna le nomadisme et s’installa à Manchester. C’est devant une fresque représentant une caravane au milieu des dunes que s’assoit Max Aurach.

Cette description du Wadi Halfa est l’occasion pour le narrateur de mettre en abyme la thématique de l’exil. Il rapporte ce que lui confia un jour Max Aurach : le cuisinier du Wadi Halfa venu des régions sud du Kenya dans la tourmente des années de l’après-guerre laissa le nomadisme pour une existence à Manchester où il apprit la cuisine locale. En fait ce personnage est comme la « miniature » de l’exil du XX<sup>e</sup> siècle occasionné par les conflits mondiaux obligeant certains à quitter leur pays, leur façon de vivre, mais aussi leur famille, leur environnement culturel et affectif<sup>473</sup>. Le passage est pris en charge par le narrateur qui décrit en focalisation externe le cadre du Wadi Halfa et reprend le discours d’Aurach lorsque celui-ci le renseigne sur les origines du cuisinier. Les syntagmes *Aurach behauptete mir gegenüber, wie Aurach mir versicherte* signalent avec le subjonctif I le discours transposé. C’est donc avant tout la voix du narrateur – et de l’auteur – que l’on entend, un narrateur qui se contente de décrire ce qu’il voit et de rapporter ce qu’on lui dit. La manière dont le narrateur décrit le cuisinier – qui mesure *près de deux mètres* – ses serveurs – sont *tous également grands et élancés*, ont de *beaux visages réguliers* – et le *transport café* – *le Wadi Halfa n’avait vraisemblablement pas la moindre licence et se trouvait dans le sous-sol d’une maison par ailleurs inhabitée et menacée d’effondrement* – traduit sa sympathie à l’égard de ces hommes arrachés à leur terre, obligés de vivre dans des conditions précaires et dont *le fier regard exprimait un égal mépris de la mort*<sup>474</sup>.

---

<sup>473</sup> « Aurach behauptete mir gegenüber, dass es sich bei dem Koch des *Wadi Halfa*, der fast zwei Meter groß war, um einen auf die Achtzig gehenden einstmaligen Massaihäuptling handle, den seine Wanderschaft, er wisse nicht genau, auf welchen Umwegen, in den Nachkriegsjahren aus den südlichen Regionen Kenias bis in das nördliche England verschlagen habe, wo er alsbald die Grundlagen der landesüblichen Kochkunst sich aneignete und aus dem Nomadisieren überwechselte in sein jetziges Gewerbe. » *DA*, p. 241-242.

<sup>474</sup> *Les émigrants*, p. 214.

### *Promenade le long du canal avec Aurach*

Après une brève introduction le narrateur se souvient du discours d'Aurach, signalé par *so erzählte mir Aurach, so sagte Aurach, sagte Aurach* et par l'utilisation du subjonctif I. C'est le discours indirect libre qui permet au narrateur de transmettre au lecteur ce qu'il a retenu des mots d'Aurach et de les intégrer à son propre discours. Alors qu'ils longent tous deux les bords du canal dans les quartiers d'Eccles, de Patricroft et de Barton upon Irwell, le peintre évoque cette voie navigable qui avait permis à Manchester de devenir le plus grand port fluvial du monde : Max Aurach lui raconta, se rappelle le narrateur, que les paquebots déchargeaient de grandes quantités de marchandise nécessaires à la métropole industrielle et que le silence de mort (*Totenstille*) régnant à présent sur le canal empêchait d'imaginer ce que fut le passé.

À l'occasion de cette promenade, l'auteur en passant par la voix du narrateur emprunte une tonalité expressionniste qui souligne la critique adressée encore une fois au progrès ; le canal, qui fait partie des motifs chers à ce mouvement littéraire<sup>475</sup>, illustre la grande révolution industrielle : *Der Schiffahrtskanal, so erzählte mir Aurach, sei 1887 begonnen und 1894 fertiggestellt worden, größtenteils von einem andauernd sich erneuernden Heer von irischen Arbeitern, das im Verlauf dieser Zeit an die sechzig Millionen Kubikmeter Erde bewegt und riesige Schleusenanlagen gebaut habe, vermittels derer ozeantüchtige Dampfer bis zu einer Länge von 150 Metern um fünf bis sechs Meter angehoben oder gesenkt werden konnten*<sup>476</sup>. W.G. Sebald fait ressortir d'une part l'aspect grandiose de l'industrialisation, puisque de gigantesques projets ont été exécutés, d'autre part le caractère négatif de ces réalisations vouées, elles aussi, à la destruction : *Der Schiffahrtskanal habe um 1930 seinen Höhepunkt erreicht, danach aber unwiderruflich abgenommen, bis er gegen Ende der fünfziger Jahre völlig zum Erliegen gekommen sei*<sup>477</sup>.

### *Wittgenstein*

Le narrateur reprend le récit d'Aurach racontant sa propre vie au moment où celui-ci, à l'âge de dix-huit ans, arrive à Manchester en 1943. Max Aurach se souvient en particulier que

---

<sup>475</sup> Se reporter par exemple au poème de Johannes R. Becher « Die Hafenstadt ».

<sup>476</sup> « Le canal de navigation, me raconta Ferber, avait été commencé en 1887 et achevé en 1894, en grande partie par les soins d'une armée d'ouvriers irlandais qui, dans ce laps de temps, avaient charrié quelque soixante millions de mètres cubes de terre et construit de formidables écluses permettant de faire monter et descendre de cinq à six mètres des bâtiments de haute mer d'une longueur avoisinant les cent cinquante mètres. » *DA*, p. 245 (*Les émigrants*, p. 216).

<sup>477</sup> « Le trafic maritime et fluvial avait atteint son apogée autour de 1930, puis il avait irrémédiablement régressé, jusqu'à s'interrompre complètement vers la fin des années cinquante. » *DA*, p. 246 (*Les émigrants*, p. 217).

le logement qu'il occupa à l'époque n'était autre que celui où avait habité en 1908 Ludwig Wittgenstein. C'est ainsi que Max Aurach se sentait lié au jeune Ludwig Wittgenstein par un sentiment de fraternité<sup>478</sup> : L'évocation de ce nom fait encore partie de la stratégie du narrateur (et de l'auteur) qui consiste à accentuer, amplifier la thématique de l'exil au moyen de personnages (le cuisinier du Wadi Halfa), de noms (Ludwig Wittgenstein) qui remplissent la fonction de symboles.

La voix du narrateur, de plus en plus ténue, laisse la prédominance au discours d'Aurach qui glisse vers le discours immédiat ; alors que le subjonctif I marque encore le discours transposé, le prétérit de l'indicatif utilisé par la suite indique bien que nous avons affaire au discours direct de Max Aurach : le narrateur – encore une fois – semble montrer au moyen de cette stratégie narrative l'emprise de la voix de Max Aurach sur sa mémoire et sa conscience.

### *Le retable de Grünewald*

Ce n'est que pour aller contempler le retable de Grünewald à Issenheim que Max Aurach parvient à quitter Manchester. Après avoir dit – toujours en discours direct – que la « vision des cheminées » de Manchester lui signifiait qu'il était arrivé à destination, il reconnaît que la « vision du monde » des tableaux de Grünewald exprimant la monstruosité de la souffrance correspond à la sienne. Le narrateur met côte à côte ces deux images – celle des cheminées de Manchester et celle de la souffrance illustrée par Grünewald – qui, de manière implicite, résumant la vision de l'Histoire de l'auteur : le progrès scientifique, technique a pour pendant *la monstruosité de la souffrance*. Le discours direct de Max Aurach signe ici la prééminence du témoin direct de la Shoah.

### *La Jungfrau*

Le voyage à Colmar est pour Max Aurach l'occasion de se rappeler les séjours qu'il faisait avec son père, marchand d'art. Et c'est la raison pour laquelle, de Colmar, il décide de poursuivre son voyage en direction du lac Léman afin de renouer avec un moment précis, enfoui dans ses souvenirs : en 1936, son père l'avait emmené durant une de ses expositions

---

<sup>478</sup> « Zwar sei diese retrospektive Verbindung zu Wittgenstein zweifellos rein illusionär, doch bedeutete sie ihm deshalb, sagte Aurach, nicht weniger, ja, es schein ihm manchmal, als schlieÙe er sich immer enger an diejenigen an, die ihm vorausgegangen seien, und darum empfinde er auch, wenn er sich den jungen Wittgenstein über den Entwurf einer variablen Brennkammer gebeugt oder beim Ausprobieren eines von ihm konstruierten Flugdrachens auf einem Hochmoor in Derbyshire vorstelle, ein weit hinter seine eigene Zeit und Vorzeit zurückreichendes Gefühl der Brüderlichkeit. » DA, p. 248.

faire une excursion jusqu'au Jungfrauojoch pour lui faire voir *la plus grande coulée de glace d'Europe, étincelant d'un blanc immaculé au plein cœur de l'été*<sup>479</sup> – mise en miroir de l'épisode sur le glacier de l'Aar dans le Dr Selwyn. Quelques jours plus tard ils escaladèrent les pentes montagneuses au-dessus du Léman. Ces randonnées permettent à l'enfant de contempler du haut des sommets de magnifiques paysages<sup>480</sup>. Mais de ces images remémorées se dégageait une menace et lorsqu'il voulut encore une fois explorer les hauteurs, tandis qu'il était sur le point de se précipiter dans le vide, l'apparition d'un chasseur de papillon (Nabokov) l'en empêcha. Faisant suite au motif des cheminées et du retable de Grünewald, la blancheur immaculée du glacier, la beauté des paysages suisses invitent à retrouver le néant le « rien » et se manifestent comme un moment éphémère, ainsi que le signale l'apparition de Nabokov. En outre, le narrateur exprime encore une fois la difficulté de réussir une œuvre d'art car, en raison « de taches d'amnésie », elle est parfois voué à l'échec total. Max Aurach jugea son tableau raté, rapporte le narrateur en discours indirect libre<sup>481</sup>.

#### *Le temple de Salomon reconstitué par Frohmann*

À la suite de cet échec, l'artiste, désespéré, avale des neuroleptiques qui lui occasionnent de terribles hallucinations ; un jour il rêve qu'il inaugure, aux côtés de la reine Victoria, le palais des Expositions. Après quelques pérégrinations il se retrouve dans une pièce qui n'est autre que la salle de séjour de ses parents et au milieu de laquelle se tient monsieur Frohmann tenant sur ses genoux la maquette du temple de Salomon<sup>482</sup>. Ce temple miniature, conçu en sept ans par Frohmann, est aux yeux d'Aurach ce que l'on peut désigner comme une véritable œuvre d'art. C'est ainsi que se termine le récit d'Aurach : Manchester, le voyage à Colmar pour contempler les tableaux de Matthias Grünewald, les paysages suisses, ces différents déplacements s'apparentent encore une fois à un parcours initiatique aboutissant

<sup>479</sup> *Les émigrants*, p. 225.

<sup>480</sup> « An einem blauen Augusttag bin ich neben dem Vater auf diesem Gipfel gelegen die ganze Mittagszeit über und habe mit ihm hinabgesehen auf den um vieles noch blauerem See, auf das Land jenseits des Sees bis hinüber zu den Höhenzügen des Jura, auf die hellen Städte am anderen Ufer und das unmittelbar vor uns in einer Schattentiefe von vielleicht eineinhalbtausend Metern kaum zu erkennende St. Gingolph. » *DA.*, p. 257-258.

<sup>481</sup> « Überhaupt sei der Abstieg vom Grammont gänzlich aus seinem Gedächtnis verschwunden und ebenso die letzten Tage im *Palace* und die Rückreise nach England. Aus welchem Grund genau und wie weit die Lagune der Erinnerungslosigkeit in ihm sich ausgebreitet habe, das sei ihm trotz angestrengtesten Nachdenkens darüber ein Rätsel geblieben. Wenn er versuche, sich in die fragliche Zeit zurückzusetzen, so sehe er sich erst in seinem Studio wieder bei der mit geringen Unterbrechungen über nahezu ein Jahr sich hinziehenden schweren Arbeit an dem gesichtslosen Porträt *Man with a Butterfly Net*, das er für eines seiner verfehltesten Werke halte, weil es, seines Erachtens, keinen auch annähernd nur zureichenden Begriff gebe von der Seltsamkeit der Erscheinung, auf die es sich beziehe. » *DA.*, p. 259-260.

<sup>482</sup> Le Temple de Jérusalem était un bâtiment religieux bâti par les Israélites pour abriter l'arche d'alliance. Selon la Bible, le Premier Temple ou Temple de Salomon aurait été édifié par le roi Salomon au Xe siècle av. J.C. Le Second Temple fut construit au retour de la captivité des Juifs à Babylone, vers -536. Il fut terminé le 12 mars -515. Le Temple d'Hérode fut une extension de ce dernier temple et fut initié par Hérode 1<sup>er</sup> le Grand vers -19. Ce temple fut détruit par Titus en 70 ; il n'en reste aujourd'hui que le Mur Occidental dit Mur des Lamentations. Selon toute vraisemblance le Temple de Salomon fut érigé dans la partie est de l'actuelle Vieille Ville de Jérusalem. Le Temple de Salomon était recouvert d'or d'Ophyr et c'est là qu'était gardée l'Arche d'Alliance.

à une révélation, celle de la véritable œuvre d'art qui, en faisant resurgir le passé, nous permet d'envisager l'Histoire à travers la mémoire, comme ici où le moindre détail est reproduit : *Sehen Sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Aurach, beugte mich über das Tempelchen und wusste zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht*<sup>483</sup>. W.G. Sebald explique en effet que pour créer dans un texte ce que l'on peut appeler une révélation, c'est-à-dire un moment de vérité absolue, un moment, dit Sebald, « entouré de quelque chose qui s'apparente à la *claritas, veritas* ou à tout ce qui se rapproche d'une épiphanie », l'auteur doit être dans une logique de mouvement, de déplacement et aller *là où personne n'est encore allé*<sup>484</sup>.

#### IV. 4. 3. Le narrateur retrouve son ami Aurach

##### *Tableau d'Aurach*

Le narrateur reprend son récit autodiégétique et raconte qu'après avoir passé trois ans dans « une Manchester noire », il éprouva le désir d'aller enseigner en Suisse. Toutefois, au bout d'un an, il décida de retourner en Angleterre dans le Norfolk mais, s'il lui arrivait de penser à Aurach lorsqu'il était en Suisse, ses souvenirs ne cessèrent de se dissiper ; ce n'est que lorsqu'il tomba, par hasard, en novembre 1989 sur un tableau d'Aurach, alors qu'il se trouvait à la Tate Gallery de Londres, que le souvenir du peintre se manifesta à nouveau. C'est encore par hasard qu'il lut un article sur Aurach l'amenant à se demander pour quelles raisons ils n'avaient pas abordé tous deux le problème des origines du peintre. Et c'est à la suite de ces réflexions que le narrateur alla revoir son ami Aurach ; partant du Norfolk en direction de Manchester il traversa la lande de Thetford, les terrains bas autour de Isle of Ely, les villes de March, Peterborough, Loughborough, Nottingham, Alfreton, Sheffield et arriva à Manchester où il retrouva sans peine l'atelier du peintre flanqué de l'éternel amandier – porteur du symbole de renaissance.

---

<sup>483</sup> « Vous voyez, disait Frohmann, on reconnaît le moindre créneau, le moindre rideau, le moindre seuil de porte, le moindre objet de culte. Et moi, dit Ferber, je me penchais sur ce petit temple et je savais pour la première fois de ma vie à quoi ressemble une véritable œuvre d'art. » *DA*, p. 262-263 (*Les émigrants*, p. 229-230).

<sup>484</sup> « Well, I suppose if there is such a thing as a revelation, if there can be a moment in a text which is surrounded by something like *claritas, veritas*, and the other facets that qualify epiphanies, then it can be achieved only by actually going to certain places, by looking, by expending great amounts of time in actually exposing oneself to places that no one else goes to. » « A poem of an invisible subject, by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 85.

## Retrouvailles avec Aurach

Les trois jours durant lesquels les deux amis vont parler des origines de Max Aurach donnent lieu à un long récit. Le narrateur, avant de laisser la parole à son ami Max Aurach, s'adresse au lecteur et fait un résumé de ce qui va être dit à l'occasion de ces retrouvailles<sup>485</sup>.

Le discours rapporté d'Aurach – discours direct – est signalé par les syntagmes *bemerkte Aurach, fuhr Aurach fort, sagte Aurach ...* – ainsi, bien sûr, que par l'emploi du mode indicatif. Le souvenir qu'il a gardé de l'Allemagne est illustré par la « dame en gris », raconte Aurach : *So erscheint bei mir fast täglich eine elegante Dame in einem Ballkleid aus grauer Fallschirmseide und mit einem breitrempigen, mit grauen Rosen besteckten Hut*<sup>486</sup>. Il explique que cette dame ne comprend que la langue maternelle qu'il n'a plus parlée depuis les adieux à l'aéroport d'Oberwiesenfeld et qu'il ressentait dans cette Allemagne nazie sa *proscription comme une ignominie*. Il raconte aussi – ici ses propos sont rapportés par le narrateur en discours indirect libre – que son oncle Leo avait qualifié de falsifiée une photo montrant l'autodafé du 10 mai 1933 et ici le narrateur intervient, s'adressant au lecteur, pour préciser qu'après vérification dans les Archives de la ville cette assertion s'avéra juste.

Avant de remettre entre les mains du narrateur les mémoires de sa mère, Aurach confie que malgré une situation devenue de plus en plus difficile, il n'avait jamais été question pour ses parents d'abandonner le sol allemand, qu'ensuite son père obtint néanmoins un visa et que le 17 mai 1939 ses parents le conduisirent à l'aéroport d'Oberwiesenfeld. L'anaphore *er sah* traduit – à la manière des trois autres histoires – le souvenir douloureux de ce départ : l'enfant revoit encore la piste de béton de l'aéroport, les croix gammées sur les avions, le canon au bord du terrain d'aviation, mais il ne se souvient pas de l'instant déchirant que fut l'adieu à ses parents. Il relate également son arrivée à l'aéroport de Francfort : mise en miroir<sup>487</sup> de

---

<sup>485</sup> « Drei Tage lang haben wir im Anschluss an dieses späte und für uns beide unverhoffte Wiedersehen miteinander geredet, jeweils bis weit in die Nacht hinein, und es ist viel mehr dabei gesagt worden, als ich hier werde aufschreiben können, über das englische Asyl, über die Einwandererschaft Manchester und ihren unwiderruflich fortschreitenden Verfall, den Aurach als beruhigend empfand, über das längst nicht mehr existierende *Wadi Halfa*, über die Flügelhornistin Gracie Irlam, über mein Schullehrerjahr in der Schweiz sowie über meinen späteren, gleichfalls fehlgeschlagenen Versuch, in München, in einem deutschen Kulturinstitut, Fuß zu fassen. » *DA*, p. 269-270.

<sup>486</sup> « Presque tous les jours apparaît chez moi une dame élégante, en robe de bal taillée dans de la soie grise de parachute, avec sur la tête une grande capeline piquée de roses grises. » *DA*, p. 270-271 (*Les émigrants*, p. 237).

<sup>487</sup> Tandis que dans l'incipit le narrateur écrit : « Bien que l'avion de Zurich n'ait libéré qu'une petite douzaine de passagers, il fallut attendre près d'une heure à l'aéroport de Ringway pour que nos bagages sortent de la trappe et une autre heure pour que je vienne à bout des formalités de douane, car les fonctionnaires qui, à la sortie de la nuit, souffraient d'un ennui fort compréhensible, s'intéressèrent, avec une patience et une précision confinant à l'irréel, à ce cas, à l'époque plutôt rare, qui se présentait à eux, d'un étudiant, moi en l'occurrence, bardé de justificatifs, laissez-passer et autres recommandations, et prétendant vouloir s'installer à Manchester pour y poursuivre ses travaux de recherche. » (*Les émigrants*, 197), Max Aurach raconte : « Le vol du JU 52, [...] n'allait que jusqu'à Francfort, où je dus attendre plusieurs heures et passer le contrôle de douane. Ma valise est là, dans le bâtiment de l'aéroport de Francfort, le couvercle ouvert sur une table tachée d'encre, et un fonctionnaire des douanes, sans même toucher à la moindre chose, fixe très longtemps l'intérieur de cette valise ouverte comme si les vêtements pliés et empilés par ma mère avec le soin extrême qui était le sien, comme si les



l'incipit, ce passage attire l'attention du lecteur sur le parallélisme entre le destin de Max Aurach et celui du narrateur. Puis il raconte ses difficultés à s'adapter aux différences culturelles dans son pays d'exil ainsi que la douleur de n'avoir appris qu'après coup la mort de ses parents. C'est lorsque le narrateur vient lui faire ses adieux que Max Aurach tend à ce dernier « une liasse de documents enveloppée dans du papier d'emballage et retenue par une ficelle, contenant, outre quelques photographies, la centaine de pages manuscrites que sa mère avait consignées entre 1939 et 1941 dans l'appartement de la Sternwartstrasse »<sup>488</sup>. En remettant au narrateur les feuillets de sa mère, Max Aurach lui confie le devoir de mémoire et de transmission. Le narrateur rejoint l'auteur Sebald qui dans *Die Ausgewanderten* rappelle le destin d'anonymes, victimes de la Shoah.

#### IV. 4. 4. Mémoires de Luisa Lanzberg

Les mémoires de la mère d'Aurach ont pour source d'authentiques écrits rédigés par divers membres d'une famille juive dont l'un – Peter Jordan – fut un ami de l'auteur rencontré en Angleterre. C'est ce dernier qui remit à W.G. Sebald ces précieux documents. Ceux-ci sont gardés aux Archives de Marbach et font partie du matériau dont s'est servi Sebald pour la rédaction de *Die Ausgewanderten*. Il s'agit de mémoires rédigés tantôt en allemand, tantôt en anglais et tapés à la machine ; parmi les passages en langue allemande et soulignés de la main de Sebald, la plupart sont retranscrits fidèlement dans les mémoires de Luisa Lanzberg tandis que d'autres sont réécrits, ainsi que le montre cet exemple :

##### *Document original*

Viele Jahre hintereinander kommt auch **die Laura Mandel aus Triest mit ihrem Vater** nach Kissingen. Wir sind viel mit ihr zusammen und auch dem Julius gefällt sie gut. Der Vater ist sehr schlank und vornehm aussehend, Laura hingegen ein kräftiges sehr hübsches Mädchen mit einem langen, faustdicken blonden Zopf. Einmal gehen wir mit ihrem Vater und ihr **zusammen ins Theater**, es wird eine Wiener Operette gegeben und ist eine Festvorstellung zu Ehren des **Kaisers Franz Josef** zu seinem **Geburtstag**. Es wird die Österreichische Nationalhymne gespielt. **Alles erhebt sich von den Sitzen. Nur die Laura steht ostentativ nicht auf.** Uns ist das einigermaßen peinlich. Wir hatten bis dahin nichts davon gewusst, dass **die Triestiner nur gezwungene Österreicher sind** und sich eigentlich als Italiener fühlen.

##### *Texte de Die Ausgewanderten (Max Aurach)*

Und tags darauf, weiß ich noch, kam erstmals **die Laura Mandel mit ihrem Vater** aus Triest zu uns. Herr Mandel war nahezu achtzig, die Laura eben nur so alt wie wir, und beide machten den denkbar größten Eindruck auf mich. Herr Mandel wegen der Eleganz seiner Erscheinung – er trug die allerschönsten Leinenanzüge und weitkreppe Strohhüte dazu – und Laura, die ihren Vater übrigen

---

chemises impeccablement repassées ou le pull-over d'hiver à motif dit norvégien avaient quelque mystérieuse signification. » *Les émigrants*, p. 245.

<sup>488</sup> *Les émigrants*, p. 251.

nie anders als Giorgio nannte, wegen der Kühnheit ihrer gesprenkelten Stirn und ihrer wundervollen, oft etwas umflorten Augen. [...] Ich bin einmal mit ihr **zusammen** im Kissinger **Theater** gewesen, als *eine Wiener Operette*, ich weiß nicht mehr, war es der *Zigeunerbaron* oder der *Rastlbinder*, als Festvorstellung anlässlich des Geburtstags **des Kaisers Franz Josef** gegeben wurde. Zu Beginn spielte das Orchester die österreichische Nationalhymne. **Alles erhob sich von seinen Plätzen, bloß die Laura blieb ostentativ sitzen, weil sie als Triestinerin die Österreicher nicht ausstehen konnte**<sup>489</sup>.

À la lumière de cet échantillon, il est aisé de constater que, si le narrateur est censé *retranscrire en extraits* ces feuillets qui lui ont été remis en main propre par son ami Max Aurach, l'auteur quant à lui réécrit pour ainsi dire le texte dans le langage de son narrateur. Les mémoires de Luisa Lanzberg comportent deux parties. La première est consacrée à l'enfance passée à Steinach tandis que la seconde relate « l'exil » à Kissingen et la vie de jeune mariée de Luisa Aurach à Munich. Lorsque le narrateur s'adresse au lecteur pour dire qu'il a devant lui les feuillets rédigés par la mère d'Aurach et qu'il va « tenter de restituer en extraits ce que leur auteur, Luisa Lanzberg de son nom de jeune fille, [...] a consigné de sa vie antérieure. », il se confond avec l'auteur.

Le narrateur reprend les mots de Luisa Lanzberg<sup>490</sup> en discours indirect, puis en discours indirect libre pour dire que la présence de la famille était attestée depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et il souligne que cette localité était composée d'un tiers de Juifs, ajoutant qu'aujourd'hui aucun Juif ne vit plus à Steinach. Mais le narrateur s'efface ensuite et retransmet ces mémoires en témoignant seulement de sa présence par quelques rares *schreibt Luisa, sagt Luisa*. L'emploi du présent montre à quel point l'enfance de Luisa s'est répandue « dans toutes les directions sur un temps illimité, et même qu'elle dure encore »<sup>491</sup>. Il convient toutefois de souligner que le narrateur rapporte ici un discours écrit, c'est-à-dire qui est fixé, transcrit dans la matérialité de l'écriture, dans l'épaisseur de l'encre et du papier et, à la différence du discours oral, oppose une résistance à l'oubli. Tandis que la fluidité du discours oral oblige le narrateur à être en éveil constant pour entendre, comprendre et reprendre ultérieurement les mots et les choses enregistrées dans sa mémoire, la fermeté de l'écriture l'autorise à prendre le temps, à réfléchir sur ces inscriptions porteuses de sens et venues d'une époque passée, à rêver sur la signifiante et la concrétude de ce qu'il voit. Le narrateur en

---

<sup>489</sup> soulignements personnels.

<sup>490</sup> Parmi les mémoires confiés à Sebald, figure un texte en anglais signé Julius Frank et qui a pour titre « Reminiscences of days gone by ». Voici les premières lignes : « The FRANK family were residents of the small village of Steinach-on-Saale, as members of the Jewish community there, since at least the end of the 17<sup>th</sup> century. When Jews had first settled there can only be guessed. It is sure, though, that the prince-bishops of Würzburg, who headed one of the numerous small states within the old German-Empire, extended a fairly liberal hospitality to Jews who had been persecuted in, and expelled from, other parts of the country. They allowed them to settle down in a great number of villages and small towns. Steinach was one of them. That permission was not given out of pure generosity. The Jews became an important source of revenue for the bishops, since special taxes were levied on them. » (ce document se trouve aux Archives de Marbach).

<sup>491</sup> *Les émigrants*, p. 270.

reprenant les mémoires de Luisa Lanzberg qu'il veut restituer en extraits n'est pas soumis à l'effort et à la tension du souvenir mais à l'attention de l'interprétation, de la sélection, de la reconstruction d'un ensemble cohérent en un autre ensemble signifiant.

Le narrateur nous livre des pages remplies d'émotion qui traduisent le regard nostalgique de Juifs envers une existence qui leur sera confisquée, mais aussi sa propre empathie pour la communauté juive allemande :

Jetzt stehe ich wieder, schreibt Luisa, in der Wohnstube. Durch das mit Steinplatten ausgelegte dämmrige Vorhaus bin ich gegangen, habe wie damals beinahe an jedem Morgen, vorsichtig die Hand auf die Klinke gegeben, habe sie niedergedrückt, die Tür aufgetan und drinnen, barfuss stehend auf dem weiss geputzten Boden, voller Staunen mich umgesehen, denn sehr schöne Sachen gibt es in diesem Zimmer.[...] Auf dem Vertiko an der Wand liegt aufgeschlagen ein roteingebundener Prachtband von Albumformat mit goldenen Weinlaubranken. Es sind die Werke, sagt die Mama, ihres Lieblingsdichters Heine, der auch der Lieblingsdichter der Kaiserin Elisabeth ist. In einem Körbchen daneben werden die Münchner Neuesten Nachrichten aufbewahrt, in die sich die Mama am Abend vertieft, [...] <sup>492</sup>.

Les syntagmes *berichtet sie* (p. 289), *so schreibt sie* (p. 290) *wie Luisa schreibt* (p. 291, 291), *so heißt es in den vor mir liegenden Aufzeichnungen* (p. 291), *schreibt Luisa* (p. 291), situés au début des feuillets attestent de la présence du narrateur. Et un peu plus loin avec *sagt die Mama, die Mama behauptet* ou encore *behauptet der Papa* (p. 315), qui appartiennent au microtexte que sont les mémoires, le narrateur (de *Max Aurach*) laisse entendre la voix de Luisa Lanzberg sans aucune intervention de sa part. C'est elle qui raconte, qui à l'occasion relatera les paroles de sa mère ou de son père et reprend pour ainsi dire un procédé favori du narrateur principal. Ces écrits véridiques vont inciter le narrateur de *Max Aurach* à retrouver les traces de Luisa Lanzberg à Kissingen et à Steinach.

#### IV. 4. 5. Le narrateur va à la recherche du passé de Luisa Lanzberg

##### *Voyage à Kissingen, Steinach (fin juin 1991)*

Le narrateur se fait reporter journaliste pour enquêter sur le passé de cette famille. C'est un trajet effectué en train qui, en passant par Amsterdam, Cologne et Francfort, le mène à Kissingen et à Steinach. Arrivé à Kissingen il relève dans le journal local la citation de Goethe : *notre monde est une cloche fêlée qui n'est plus en état de sonner* et il constate à

---

<sup>492</sup> « A présent je me tiens à nouveau dans la pièce commune, écrit Luisa. J'ai franchi le vestibule sombre au dallage de pierre, j'ai posé, comme presque chaque matin à l'époque, prudemment la main sur le loquet, j'ai appuyé, ouvert la porte, et à l'intérieur, debout nu-pieds sur le sol blanchi, j'ai regardé tout étonnée autour de moi, car il y a de très belles choses dans cette pièce. [...] Sur le bonheur-du-jour contre le mur est ouvert un volume précieux au format d'un album, relié de rouge et avec des vrilles de vigne dorées. Ce sont, dit maman, les œuvres de son poète préféré, Heine, qui est aussi le poète préféré de l'impératrice Elisabeth. Dans une petite corbeille à côté, on garde les *Münchner Neueste Nachrichten*, dans lesquelles maman se plonge le soir, [...] » DA, p. 292-293 (*Les émigrants*, p. 254-255).

travers les diverses annonces la *vision biscornue de l'histoire* ; après un *jeu de pistes* il tombe sur un fonctionnaire hébété qui lui indique où se trouve l'emplacement de l'ancienne synagogue et du cimetière juif ; sur place il constate que l'édifice religieux, saccagé lors de la Nuit de Cristal, fut remplacé par l'office du travail ; les clés confiées par l'administration locale n'ouvrent pas la porte du cimetière et, après avoir escaladé le mur, il découvre un terrain en friche, des sépultures en ruine et l'émotion l'envahit lorsqu'il se trouve en face de monuments funéraires portant les noms de Lily et Lazarus Lanzberg (mort à Theresienstadt en 1944), de Fritz et Luisa Aurach (déportés en novembre 1941).

C'est le mouvement qui fait passer d'un lieu à un autre, c'est le déplacement, c'est le voyage, c'est *aller là où personne n'est déjà allé* qui permet au narrateur de transmettre ce moment de mémoire retrouvée, de vérité, évoqué par l'auteur lors d'un entretien<sup>493</sup> ; au cimetière juif, le narrateur traduit son émoi devant la tombe de Meier Stern décédé le jour de sa naissance, exprime son trouble en voyant la stèle de Friederike Halbleib car, explique-t-il, je me l'imaginai écrivain, penchée solitaire et le souffle court sur son travail<sup>494</sup>, et à présent que j'écris ces lignes, il me semble que c'est moi qui l'ai perdue et que la douleur de sa perte reste entière malgré le long temps écoulé depuis sa disparition<sup>495</sup>. Sur ces lieux de la mémoire il communique avec les morts, rejoignant ainsi une métaphysique de l'Histoire : dans ce cimetière où les destructions humaines rejoignent la destruction naturelle seule l'empathie avec les victimes de la Shoah donne un sens au voyage.

L'ambiance des lieux est devenue à ce point insupportable que le narrateur prend la décision de partir. Il tient néanmoins à relater sa visite de la Saline qui est pour lui l'occasion de contempler la métamorphose que l'eau fait subir aux fascines ; ce passage durant lequel le narrateur exprime son admiration face à une technique rudimentaire est l'occasion de communiquer de manière *tangentielle et oblique*<sup>496</sup> sa perception négative du progrès. Puis il s'adresse au lecteur pour lui confier aussi les difficultés rencontrées durant la rédaction de l'histoire de Max Aurach : il est question en particulier des scrupules qui l'habitaient en raison de « l'objet de son récit » auquel il ne rendrait pas « correctement justice » ainsi que de la « remise en question de la possibilité de toute écriture »<sup>497</sup>. Et il constate que son travail réside

---

<sup>493</sup> Cf. note n° 481.

<sup>494</sup> Ces mots du narrateur évoquent la photo de Max Aurach enfant en train d'écrire (DA, p. 255).

<sup>495</sup> *Les émigrants*, p. 292.

<sup>496</sup> Cf. page 170 de notre travail.

<sup>497</sup> Nous avons déjà cité ce passage dans lequel Sebald exprime ses doutes et les difficultés rencontrées dans son entreprise d'écrivain de la Shoah : « I've always felt that it was necessary above all to write about the history of persecution, of vilification of minorities, the attempt, well-nigh achieved, to eradicate a whole people. And I was, in pursuing these ideas, at the same time conscious that it's practically impossible to do this; to write about concentration camps in my view is practically impossible. So you need to find ways of convincing the reader that this is something on your mind but that you do not necessarily roll out, you know, on every other page. The

finaleme nt en un fatras de gribouillis inachevé : *Hunderte von Seiten hatte ich bedeckt mit meinem Bleistift- und Kugelschreibegekritzeln. Weit aus das meiste davon war durchgestrichen, verworfen oder bis zur Unleserlichkeit mit Zusätzen überschmiert. Selbst das, was ich schließlich für die « endgültige » Fassung retten konnte, erschien mir als ein missratenes Stückwerk*<sup>498</sup>. C'est le ton de la confession qu'adopte ici le narrateur qui livre ses impressions mais surtout exprime ses sentiments, ses doutes en toute confiance. Et en comptant sur la compréhension et l'adhésion du lecteur il scelle un pacte avec celui-ci.

### *Marche à pied à travers Manchester*

Apprenant que Max Aurach est malade, le narrateur décide d'aller à Manchester pour se rendre au chevet de son ami. Au bout de trois quarts d'heure il prend congé et traverse les cités désertées et livrées à l'abandon de Manchester avant de voir apparaître dans la lumière le Midland Hotel qui, jadis réputé pour le luxe de ses installations, sa serre exotique, est à présent au bord de la faillite. Parvenu dans sa chambre au cinquième étage, tandis qu'il se laisse aller à des rêveries, les photographies d'une exposition qu'il a visitée l'année précédente lui reviennent en mémoire. C'étaient les vues du ghetto de Litzmannstadt qui présentent des images vides – bien que le lieu ait été habité par soixante-dix mille âmes. Le narrateur souligne que l'intention du photographe est d'afficher l'organisation du ghetto et surtout *la représentation de « notre industrie »*. Sur ce cliché figurent, assises derrière un métier à tisser, trois jeunes femmes, le regard tourné vers l'objectif. Le narrateur s'interroge : comment s'appellent-elles ? Roza, Lusja et Lea ou Nona, Decuma et Morta. En associant Manchester au ghetto de Litzmannstadt, W.G. Sebald, nous en reparlerons, traduit encore une fois sa vision de l'Histoire.

C'est dans ce dernier récit, que le narrateur<sup>499</sup> réfléchit sur son propre travail : sans cesse recommencer et ne jamais atteindre la vérité ; le passage dans lequel Max Aurach confie

---

reader needs to be prompted that the narrator has a conscience, that he is and has been perhaps for a long time engaged with these questions. And this is why the main scenes of horror are never directly addressed. I think it is sufficient to remind people, because we've seen images, but these images militate against our capacity for discursive thinking, for reflecting upon these things. And also paralyse, as it were, our moral capacity. So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation. » « A poem of an invisible subject, by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 79-80.

<sup>498</sup> « J'avais couvert des centaines de pages de mes gribouillis au crayon à papier et au stylo-bille. La majeure partie était rayée, rejetée ou barbouillée d'ajouts jusqu'à en devenir illisible. Même ce que je pouvais au bout du compte sauver pour la variante « définitive » m'apparaissait décousu et inabouti. » *DA*, p. 345 (*Les émigrants*, p. 301).

<sup>499</sup> Lors d'un entretien avec Michael Silverblatt Sebald parle de la difficulté d'écrire sur les victimes de la Shoah : « I've always felt that it was necessary above all to write about the history of persecution, of vilification of minorities, the attempt, well-nigh achieved, to eradicate a whole people. And I was, in pursuing these ideas, at the same time conscious, that it's practically impossible to do this; to write about concentration camps in my

son échec lorsqu'il veut reproduire le *Man with a Butterfly Net* résume les difficultés auxquelles le narrateur est confronté (p. 260). Mais là où Aurach échoue, Frohmann réussit avec sa copie miniature du temple de Salomon (p. 262).

Le narrateur est dans les quatre récits un narrateur homodiégétique et non un narrateur auctorial qui aurait accès à la psyché de ses personnages. L'action traditionnelle est ici absente, laissant le jeu des différents récits qui retracent des destins tragiques insuffler la tension nécessaire et traduire les traumatismes du XX<sup>e</sup> siècle – parmi lesquels les deux guerres mondiales et la Shoah. Les descriptions, nous l'avons vu, qui peuvent être relayées par les photographies ou traduites par la frénésie des listes énumératives sont une invitation à détourner le regard de l'Histoire et à regarder les choses qui nous entourent en ayant conscience que tout redeviendra poussière. Parmi les stratégies narratives de l'auteur figurent aussi les nombreux jeux de miroir qui réfléchissent, renvoient, amplifient et donnent l'impression parfois de voir se multiplier un même thème ou une même image. De nombreux thèmes sont amenés, nous l'avons montré, de manière *oblique et tangentielle*, comme par exemple le train qui représente un des motifs centraux de l'ouvrage. L'anaphore avec le verbe *sehen* sert également à évoquer le traumatisme des exilés quittant leur pays et, présente dans les quatre histoires, les relie et les soude. Et toute cette écriture du déplacement est là pour aboutir, ainsi que l'auteur le dit, à la manifestation d'une Vérité.

L'un des signaux les plus révélateurs de la technique narrative de W.G. Sebald consiste dans les syntagmes « sagte Dr. Selwyn », « sagte Lucy Landau », qui parfois même s'enchaînent « sagte Tante Fini, sagte Onkel Kasimir, sagte Dr. Abramsky », « sagte Max Aurach, sagte Luisa Lanzberg ». Cette manière de raccrocher de façon continue le discours d'un autre à celui du narrateur souligne le rapport à l'Autre et l'importance de l'Autre pour la mémoire. Cela donne aussi l'impression que le récit permet la mémoire et l'Histoire : le souvenir va d'un individu à l'autre dans un mouvement diachronique – traversant l'espace et le temps. Ce « raccrochage », ce maillage systématique du récit qui se balance d'un narrateur à l'autre tend à rappeler le caractère premier du Verbe qui est celui de la parole, de la communication orale, évoquant l'idée que l'écriture n'est que « Signe de signe ». Le

---

view is practically impossible. So you need to find ways of convincing the reader that this is something on your mind but that you do not necessarily roll out, you know, on every other page. The reader needs to be prompted that the narrator has a conscience, that he is and has been perhaps for a long time engaged with these questions. And this is why the main scenes of horror are never directly addressed. I think it is sufficient to remind people, because we've all seen images, but these images militate against our capacity for discursive thinking, for reflecting upon things. And also paralyse, as it were, our moral capacity. So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation. » « A poem of an invisible subject, by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 79-80.

philosophe Jacques Derrida dit dans son ouvrage *De la Grammatologie* que l'écriture ne fait que redoubler le signifiant dans la mesure où l'unité articulée du son et du sens dans la phonie constitue la *signifiance* première :

Et même si l'on voulait confiner la sonorité du côté du signifiant sensible et contingent (ce qui serait à la lettre impossible car des identités formelles découpées dans une masse sensible sont déjà des idéalités non purement sensibles), il faudrait admettre que l'unité immédiate et privilégiée qui fonde la signifiance et l'acte de langage est l'unité articulée du son et du sens dans la phonie. Au regard de cette unité, l'écriture serait toujours dérivée, survenue, particulière, extérieure, redoublant le signifiant : phonétique. « Signe de signe » disaient Aristote, Rousseau et Hegel<sup>500</sup>.

Saussure, poursuit Derrida, reprend la définition aristotélicienne affirmant que si les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, les mots écrits ne sont que les symboles des mots émis par la voix :

D'une part, selon la tradition occidentale qui règle non seulement en théorie mais en pratique (au principe de sa pratique) les rapports entre la parole et l'écriture, Saussure ne reconnaît à celle-ci qu'une fonction étroite et dérivée. Étroite parce qu'elle n'est, parmi d'autres, qu'une modalité des événements qui peuvent survenir à un langage dont l'essence, comme semblent l'enseigner les faits, peut toujours rester pure de tout rapport à l'écriture. « La langue a une tradition orale indépendante de l'écriture » (Cours de linguistique générale, Clg., p 46). Dérivée parce que représentative : signifiant du signifiant premier, représentation de la voix présente à soi, de la signification immédiate, naturelle et directe du sens (du signifié, du concept, de l'objet idéal ou comme on voudra). Saussure reprend la définition traditionnelle de l'écriture qui déjà chez Platon et chez Aristote se rétrécissait autour du modèle de l'écriture phonétique et du langage de mots. Rappelons la définition aristotélicienne : « Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix. » Saussure : « Langage et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier » (Clg., p 45)<sup>501</sup>.

Ainsi redonner au langage sa force originelle signifierait pour l'auteur remonter en deçà de la fracture entre *physis* et *techne*, aller vers la source de l'Histoire pour retrouver le mot reflétant phonétiquement le sens, pour rejoindre le signifié dans son immédiateté, pour que le signifiant transporte l'alchimie du sens. Même si le récit du souvenir peut être écrit (carnets de Luisa Lanzberg, carnet de voyage d'Ambros Adelwarth) il semble – ainsi que nous l'avons montré dans la partie consacrée à l'analyse du langage – refléter le flux libre de la langue orale (et par sa longueur peut-être aussi celui du monologue intérieur) –. Ainsi le discours construit à l'aide de photographies, de documents portés par le geste, participerait de cette volonté de transmettre le sens dans sa spontanéité originelle en montrant et en désignant :

I don't know where it quite comes from, but I do like to listen to people who have been sidelined for one reason or another. Because in my experience once they begin to talk, they have things to tell you that you won't be able to get from anywhere else. And I felt that need of being able to listen to people telling me things from very early on, not least I think because I grew up in postwar Germany where there was – I say this quite often – something like a conspiracy of silence, i.e., your parents never told you anything about their experiences because there was at the very least a great deal of shame attached

<sup>500</sup> Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967, p. 45.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 46 (soulignements personnels).

to these experiences. So one kept them under lock and seal. And I for one doubt that my mother and father, even amongst themselves, ever broached any of these subjects. There wasn't a written or spoken agreement about these things. It was a tacit agreement. It was something that was never touched on. So I've always ... I've grown up feeling that there is some sort of emptiness somewhere that needs to be filled by accounts from witnesses one can trust. And once I started ... I would never have encountered these witnesses if I hadn't left my native country at the age of twenty, because the people who could tell you the truth, or something at least approximating the truth, did not exist in that country any longer. But one could find them in Manchester and in Leeds or in North London or in Paris – in various places, Belgium and so on<sup>502</sup>.

---

<sup>502</sup> « Je ne sais pas pourquoi, mais j'aime écouter les gens qui ont été pour une raison ou pour une autre mis à l'écart. Parce que d'après mon expérience une fois qu'ils commencent à parler, ils ont des choses à dire que vous ne pourrez pas recueillir ailleurs. Et j'ai senti ce besoin d'écouter les gens très tôt, notamment je crois parce que j'ai grandi dans l'Allemagne d'après-guerre où il y avait – je dis cela assez souvent – une sorte de conspiration du silence, cela signifie que vos parents ne parlaient jamais de leur expérience parce qu'ils avaient honte de ces expériences qu'ils ont finalement dissimulées tout d'un bloc. Et moi, parce que j'avais des doutes concernant ma mère et mon père, même entre eux, j'abordais toujours un de ces sujets. Il n'y avait aucun accord concernant toutes ces choses, ni écrit, ni verbal. C'était une entente tacite. C'était quelque chose à laquelle on ne touchait jamais. Donc j'ai toujours ... J'ai grandi avec ce sentiment qu'il y avait une sorte de vide quelque part qui avait besoin d'être comblé par des paroles venant de témoins fiables. Et une fois j'ai commencé ... Je n'aurais jamais rencontré ces témoins si je n'avais pas quitté mon pays natal à l'âge de vingt ans, parce que les gens qui pouvaient dire la vérité, ou quelque chose s'en approchant, n'existaient plus dans ce pays. Mais on pouvait les trouver à Manchester et à Leeds ou dans le nord de Londres ou à Paris – dans différents endroits, en Belgique etc. » « A poem of an invisible subject, by Michael Silverblatt ». In : *The emergence of memory*, p. 84-85.



## V. Questions d'intertextualité dans *Die Ausgewanderten*

Si Goethe dans *Dichtung und Wahrheit*, Rousseau dans *Les Confessions* affirment la possibilité de se connaître soi-même, la littérature moderne s'éloigne de ce concept : Marcel Proust, en introduisant dans *À la Recherche du temps perdu* la distinction entre mémoire volontaire et mémoire involontaire a remis en question la légitimité de la biographie et de l'autobiographie et ouvert la voie à la littérature moderne, laquelle tend à effacer les frontières entre autobiographie, biographie et fiction. *Die Ausgewanderten* est caractérisé par l'entrelacement de ces trois genres. Il s'agit en effet d'un agrégat de récits, de souvenirs de voyage, de documents et de fragments autobiographiques ; le réel (autobiographique, biographique) épouse l'imaginaire (la fiction) de sorte que l'écriture de W.G. Sebald, rendue encore plus intense par les nombreuses incrustations ou allusions intertextuelles, mêle les genres. En fait l'intertextualité définit une dimension essentielle de l'oeuvre de W.G. Sebald et, ainsi que l'explique Oliver Sill<sup>503</sup>, c'est aussi à partir de celle-là que ses portraits littéraires doivent être envisagés, dans l'épaisseur des correspondances intertextuelles.

Certes l'intertextualité, dans l'oeuvre de Sebald, envahit le texte de façon prégnante mais elle doit être redéfinie dans sa particularité. La polyphonie intertextuelle sébaldienne ne revêt pas le rôle dialogique tel que Mikhaïl Bakhtine l'a défini : ce dernier voit en effet dans le roman polyphonique la totalité des discours qui rassemble les différences idéologiques et sociologiques d'une époque. Il s'agit chez W.G. Sebald d'une confrontation de voix différentes se situant au-delà des époques historiques. Mais au lieu de manifester une intention dialogique l'auteur sélectionne et réunit des voix afin de soutenir son interprétation historique ou de témoigner des événements destructeurs de l'Histoire. W.G. Sebald, à défaut de faire entendre la diversité qui souligne les similitudes ou les contradictions, recueille des voix dans un espace diachronique, lesquelles expriment sa propre perception de l'Histoire<sup>504</sup>.

---

<sup>503</sup> « Erst wenn die Intertextualität als eine entscheidende Dimension im Werk Sebalds erkannt wird, zeigt sich in vollem Umfang, wie seine literarischen Porträts durch die gesteigerte Bedeutungsvielfalt intertextueller Korrespondenzen zu Vexierbildern geraten. » Oliver Sill, « Migration als Gegenstand der Literatur. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992) ». In : *Nation, Ethnie, Minderheit, Beiträge zur Aktivität ethnischer Konflikte*, Armin Nasschi (dir.), p. 319.

<sup>504</sup> « Die Polyphonie der Sebaldschen Geschichtserzählung ist also keine vollkommen dialogische etwa im Sinne Bachtins, der vor den sozialhistorischen Gegebenheiten seiner Zeit den polyphonen Roman als „Mikrokosmos der Redevielfalt“ forderte, der die „sozioideologischen Stimmen“ einer Epoche in sich vereinen müsse. » (Michail M. Bachtin : *Die Ästhetik des Wortes*, 1979, p. 290). Es handelt sich bei Sebald vielmehr um eine Vielstimmigkeit über Epochengrenzen hinweg. Dabei lässt der Erzähler vor allem solche Stimmen zu Wort kommen, denen er bezüglich ihrer Geschichtsdeutung folgen oder die er als Argumente für die Allgegenwart der Zerstörung nutzen kann. Es handelt sich also um eine zwar auf verschiedene subjektive Sichten bezogene, gleichwohl von einem starken selektierenden Erzähler angeordnete und bewertete Vielstimmigkeit. » Susanne Schedel, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* » *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004. p. 101.

C'est tout un réseau d'affinités, de parentés, de ressemblances au milieu desquelles l'auteur s'inscrit comme mélancolique grâce à ce geste qui recueille des textes issus d'époques différentes et de contextes historiques divers. Le mot « polyphonie » signifie ici que les voix mises en scène par W.G. Sebald ne s'opposent en aucun cas à sa manière d'envisager le monde et l'histoire mais au contraire la confirment, la corroborent et la certifient. De manière plus exacte, il conviendrait de dire que l'intertextualité de W.G. Sebald est la reproduction, le déploiement, la diversification voire l'extension de la voix de l'auteur<sup>505</sup>. Et finalement, document authentique ou document fictif, on peut considérer que la distinction est secondaire ou estompée, on a affaire à un montage de voix convergentes, et en même temps à un brouillage entre matériau « réel » et matériau de fiction.

L'intertextualité sébaldienne est, Susanne Schedel l'a bien montré, un montage de textes étrangers issus de l'univers littéraire mais aussi de textes tirés du quotidien comme les articles de journaux, les agendas de voyage, les cartes de visite, les tickets de transports etc. En fait, le principe du geste de l'auteur qui, à l'instar de Benjamin, collectionne ce qu'il trouve au hasard de ses pérégrinations procède du bricolage selon Lévi-Strauss<sup>506</sup> dont Sebald s'est lui-même réclamé : *Ich arbeite nach dem System der Bricolage – Im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken solange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen*<sup>507</sup>.

<sup>505</sup> Susanne Schedel explique : « Durch dieses Nebeneinanderlegen, das Ansammeln und Präsentieren von Textzeugnissen aus verschiedenen Epochen und unterschiedlichen historischen Zusammenhängen, entsteht ein Teil des [...] Netzes von Geistesverwandten, in das sich Sebald, der sich auch wiederholt als Melancholiker bezeichnet, selbst einschreibt. Es scheint sich durch diese Geistesverwandtschaft unter den zitierten Prätextautoren zunächst wieder [...] eine große Stimmenvielfalt zu ergeben. Bei näherer Betrachtung ist eine Benennung dieser Stimmenvielfalt als Vielstimmigkeit oder Polyphonie im Bachtinschen Sinne jedoch wieder nur noch mit Einschränkung sinnvoll, denn die Stimmen der Geistesverwandten, die Sebald als solche inszeniert und deren Texte er sich bedient, konterkarieren seine Sicht auf Welt und Geschichte in keinem Fall und widersprechen ihr auch nicht, sondern bestätigen und verbürgen sie ausnahmslos. Zutreffender wäre im Zusammenhang mit den intertextuell erzählten Biographien die Benennung der Vielstimmigkeit als eine Selbstvervielfältigung des Erzählers über das Mittel der Textbeziehungen. » Susanne Schedel, *Wer weiss, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist ?*, Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald, herausgegeben von Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus, Band 3, p. 126.

<sup>506</sup> « Sebalds intertextuelles Verfahren lässt sich insgesamt als seine Bricolage im Sinne Claude Lévi-Strauss' beschreiben. Die Begründung dieses improvisatorischen Neuanordnens von vorgefundenen Fremdmaterial aus unterschiedlichsten Zusammenhängen ist aus den Sebald-Texten selbst abzulesen : Die Produktion von derartigem « Stückwerk » (DA, 345) entsteht aus dem Streben des Erzählers nach größtmöglicher Natur- und Lebensnähe, also einerseits nach einer Form der realistischen Mimesis. Die Essenz dieses Sebaldschen Realismus besteht jedoch andererseits gerade in der Gestaltung der "Todesnähe des Lebens". Die Bricolage erweist sich hierfür als das intertextuelle Mittel der Wahl, denn das auf diesem Wege entstehende Kunstwerk ist nicht ungebrochen, sondern sein Bestehen aus Resten und Fundstücken bleibt deutlich erkennbar, das Kunstwerk bleibt "künstlich" (DA, 52) und ist genau dadurch geeignet, jene "Todesnähe des Lebens" zu kommunizieren. Dieses dichterische Vorgehen impliziert gleichzeitig den Gestus des Bewahrens von Vorgefundenem. » Susanne Schedel, p. 175.

<sup>507</sup> « Je travaille selon le système de bricolage – dans le sens où l'entend Lévi-Strauss. C'est une forme de travail sauvage, de pensée pré-rationnelle qui consiste à fouiller parmi des objets trouvés et accumulés de manière fortuite. », Cité par Sigrid Löffler, « « Wildes Denken », Gespräch mit W.G. Sebald ». In : Franz Loquai (dir.) *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele Verlag, 1997, p. 36.

Dans son acception classique, l'intertextualité dans l'oeuvre de W.G. Sebald fait appel à un large spectre de sources intertextuelles allant de l'époque baroque jusqu'à l'époque actuelle que nous proposons ici de décrire. La troisième partie de notre travail intitulée *De l'exil* montrera que « l'auteur de *Die Ausgewanderten* semble concevoir l'imprégnation de la mémoire par des réminiscences littéraires comme une des conditions de possibilité de son écriture »<sup>508</sup> et que l'hypotexte de *Die Ausgewanderten* relève principalement de la littérature de l'exil ; elle complètera et développera à propos de la littérature de l'exil (dans l'acception très large que Susanne Schedel donne à ce terme) la description que nous abordons ici.

## V. 1. Références littéraires : citation, référence, allusion, paraphrase

Les références textuelles se manifestent dans *Die Ausgewanderten* sous forme de citations, d'allusions ou de paraphrases. Sebald nous éclaire sur la façon dont il l'envisage la citation : [...] *das in einem Text einmontierte Zitat zwingt uns, wie Eco schreibt, zur Durchsicht unserer Kenntnisse anderer Texte und Bilder und unserer Kenntnisse der Welt. Das wiederum erfordert Zeit. Indem wir sie aufwenden, treten wir ein in die erzählte Zeit und in die Zeit der Kultur*<sup>509</sup>. Il s'agit donc pour le lecteur de pénétrer dans le *temps raconté* et dans celui de la culture, de communiquer avec les différentes strates du signifié textuel.

Une série de références textuelles – citation, allusion, paraphrase – fait appel à des ouvrages de fiction. Ainsi dans un passage d'*Ambros Adelwarth*, c'est la nouvelle *Der Tod in Venedig* qui sert sans doute d'hypotexte lorsque l'apparition du jeune derviche exerce la même fascination sur Ambros Adelwarth que le jeune Polonais Tadzio sur Aschenbach ; les mots prononcés par les contemplateurs sont analogues. Tandis que Ambros Adelwarth parle d'un jeune garçon à *la beauté exceptionnelle* :

Als wir ihn überquerten, beide wie Wüstenwanderer mit der Hand die geblendeten Augen beschattend, wankte eine graue Taube von der Größe eines ausgewachsenen Hahns unbeholfen vor uns her und wies uns den Weg in eine Gasse, in der wir auf einen etwa zwölfjährigen Derwisch trafen. Er trug ein sehr weites, bis auf den Boden reichendes Kleid und ein enganliegendes, ebenso wie das Kleid aus feinstem Leinen geschneidertes Jäckchen. Auf dem Kopf hatte der außerordentlich schöne Knabe eine hohe, randlose Haube aus Kamelhaar<sup>510</sup>.

<sup>508</sup> Cf. Stéphane Pesnel, *Recherches germaniques*, p. 65.

<sup>509</sup> « [...] La citation insérée dans le texte nous oblige, écrit Eco, à vérifier nos connaissances d'autres textes et images ainsi que notre connaissance du monde. Cela demande du temps et en y consacrant ce temps nous pénétrons dans le temps raconté et dans le temps de la culture. » cité par Susanne Schedel, *Wer weiss, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist ?* p. 51 (Sebald, *Wie Tag und Nacht* 1998, p. 184).

<sup>510</sup> « Au moment où nous la traversions, protégeant tous deux de la main nos yeux aveuglés, comme pour une traversée du désert, un gros pigeon gris de la taille d'un coq passa devant nous, dodelinant d'un pas mal assuré, et nous montra le chemin d'une ruelle où nous tombâmes sur un jeune derviche d'environ douze ans. Il portait une jupe très ample, descendant jusqu'au sol, et une petite veste très ajustée, confectionnée comme la jupe dans un tissu de lin de texture très fine. Sur sa tête, ce garçon extrêmement beau avait un haut bonnet sans rebord en poil de chameau. » *DA*, p. 199-200 (*Les émigrants*, p. 178-179).

le narrateur de *Der Tod in Venedig* signale qu'Aschenbach remarque *la beauté parfaite* de Tadzio :

Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, dass der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, dass der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte.<sup>511</sup>

D'autre part, le nom du poète Heinrich Heine est explicitement cité : *Es sind die Werke, sagt die Mama, ihres Lieblingsdichters Heinrich Heine, der auch der Lieblingsdichter der Kaiserin Elisabeth ist*<sup>512</sup>. Ce passage extrait des feuillets de Luisa Lanzberg, où est décrit le bonheur d'une famille entre tradition juive et culture allemande, fait allusion au poète préféré de l'impératrice Élisabeth ainsi qu'au monde judéo-germanique qui fut à l'origine d'une grande partie de la littérature allemande et à laquelle se réfère également la photo d'Ambros Adelwarth en costume oriental. *Der Prozess* de Franz Kafka semble présent dans ce passage de *Max Aurach* où il est question d'une « administration provinciale » et de « fonctionnaires craintifs et éberlués » : *Nachdenkend über das verschrobene Geschichtsbewusstsein, das in solcherlei Meldungen zutage trat, begab ich mich auf das Rathaus, wo ich, nach längerem Hinundhergewiesenwerden und manchem Einblick in den im Inneren eines solchen kleinstädtischen Verwaltungsgebäudes herrschenden ewigen Frieden, zuletzt in einem besonders abgelegenen Büro auf einen schreckhaften Beamten stieß, der mir, nachdem er etwas entgeistert mich angehört hatte, beschrieb, wo die Synagoge gestanden und wo der jüdische Friedhof zu finden war*<sup>513</sup>. L'allusion kafkaïenne sert ici à montrer l'angoisse de l'émigré qui, en quête d'une identité, se trouve confronté non seulement aux barrières de l'existence concrète (l'administration) mais aussi à une angoisse métaphysique puisque l'errance à laquelle il est condamné l'inscrit d'une certaine manière dans la circularité du mythe de Sisyphe, signifiée dans l'ouvrage *Das Schloss* ; mais l'on peut aussi y lire les mots

---

<sup>511</sup> « Celui-ci était d'une si parfaite beauté qu'Aschenbach en fut confondu. La pâleur, la grâce sévère de son visage encadré de boucles blondes comme le miel, son nez droit, une bouche aimable, une gravité charmante et quasi divine, tout cela faisait songer à la statuaire grecque de la grande époque, et malgré leur perfection formelle les traits avaient un charme si personnel, si unique qu'Aschenbach ne se souvenait d'avoir vu ni dans la nature ni dans les beaux-arts une si parfaite réussite. » Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, Frankfurt a. M. Fischer Taschenbuch Verlag, , 2001, p. 50, (*La Mort à Venise*, traduit de l'allemand par Félix Bertaux, Charles Sigwalt et Axel Nesme, Fayard, 2002, p. 45).

<sup>512</sup> « Ce sont, dit maman, les œuvres de son poète préféré, Heine, qui est aussi le poète préféré de l'impératrice Elisabeth. », *DA*, p. 292 (*Les émigrants*, p. 255).

<sup>513</sup> « Songeant à la vision de l'histoire singulièrement biscornue que trahissaient de telles annonces, je me rendis à l'hôtel de ville où, après un long jeu de piste qui me permit de prendre à maintes reprises la mesure de la paix éternelle régnant dans les bâtiments administratifs d'une petite ville, je finis par tomber, dans un bureau relégué au fin fond d'un couloir, sur un fonctionnaire timoré qui, après m'avoir écouté d'un air un peu hébété, m'indiqua l'emplacement de l'ancienne synagogue puis l'endroit où se trouvait le cimetière juif. » *DA*, p. 331, (*Les émigrants*, p. 287-288).

de Joseph Roth dans « Juden auf Wanderschaft », lequel décrit le mur entre le Juif émigrant et l'administration du pays où il est un étranger : *Hinter dem Schalter sitzt ein Mann, der die Juden im allgemeinen und die Ostjuden im besonderen nicht leiden mag. Dieser Mann wird Dokumente verlangen. Unwahrscheinliche Dokumente*<sup>514</sup>. C'est vraisemblablement à l'incipit de l'ouvrage de Rainer Maria Rilke *Die Aufzeichnungen von Malte Laurids Brigge* que l'auteur se reporte dans ce passage de *Max Aurach* : *Aurach lag in einem Männersaal mit weit über zwanzig Betten, in dem viel gemurmelt, geklagt und wahrscheinlich auch gestorben wurde*<sup>515</sup>. La phrase de Rainer Maria Rilke : *So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier*<sup>516</sup> dont l'auteur semble se souvenir, résume en quelque sorte la misère régnant dans les grandes villes – Paris – au début du XX<sup>e</sup> siècle. La philosophie est présente dans *Max Aurach*, lorsque le héros éponyme, au sujet du silence imposé par ses parents sur les circonstances historiques, reprend une formule du *Tractatus logico-philosophicus* du philosophe Wittgenstein ; ce dernier écrit dans la préface : *Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen ; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen*<sup>517</sup> et Max Aurach retrouve en quelque sorte les mots du philosophe : *Weiterhin machte ich unter der Aufsicht der Mutter meine Schularbeiten, weiterhin fuhren wir im Winter zum Skifahren nach Schliersee und in die Sommervakanz nach Oberstdorf oder ins Walsertal, und worüber wir nicht reden konnten, darüber schwiegen wir eben.*<sup>518</sup>

Parmi les citations littéraires figurent également les épigraphes en tête de chacune des quatre histoires. De par sa situation – entre le titre et le texte – l'épigraphe appartient au paratexte, évoluant entre l'univers de l'auteur et celui du texte. L'épigraphe, à la fois isolée et reliée au texte, relève bien de l'intertextualité, pour autant qu'elle apparaît en général sous la forme d'une citation :

Aufgrund seiner Position zwischen Titel und Text bewegt sich das Motto generell zwischen den Polen „Eigenständigkeit“ und „Zugehörigkeit zum Text“. Seine prägenden Merkmale sind seine „isolierte Position und seine strukturell offene Beziehung zum nachfolgenden Text.“<sup>519</sup> Dadurch tritt das Motto in eine bestimmte Konstellation zum Text, die jene semantische Offenheit einschränkt, die ihm aufgrund des Fehlens des sinnstiftenden Kontexts zunächst zugekommen war. Die häufigste Füllung dieser

<sup>514</sup> Joseph Roth, *Juden auf Wanderschaft*, In : *Werke 2, Das journalistische Werk, 1924-1928*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990, p. 858-859.

<sup>515</sup> « Ferber était alité dans une salle commune pour hommes où l'on marmonnait, geignait et sans doute aussi mourait beaucoup. » *Die Ausgewanderten*, p. 345 (*Les émigrants*, p. 301).

<sup>516</sup> Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main, 1973, Insel Verlag, p. 7.

<sup>517</sup> Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, p. 9.

<sup>518</sup> « Je continuais à faire mes devoirs sous l'oeil vigilant de ma mère, nous continuions à aller faire du ski à Schliersee, à passer nos vacances d'été à Oberstdorf ou dans le Walsertal, et ce dont nous ne pouvions pas parler, eh bien nous n'en parlions pas. » *DA*, p. 273 (*Les émigrants*, p. 238-239).

<sup>519</sup> Jan E. Antonsen, *Text-Inseln*, 1998, p. 45.

Textsorte des Mottos geschieht in der Literaturgeschichte durch ein Zitat, es handelt sich also um eine intertextuelle Referenz<sup>520</sup>.

Les recherches ont montré que trois épigraphes sont issues de textes littéraires. L'épigraphe du *Dr Selwyn* : « Zerstöret das Letzte/die Erinnerung nicht » est la variation du titre d'un poème de Hölderlin : « Verzehret das Letzte/Selbst die Erinnerung nicht? »<sup>521</sup>. Celle de *Paul Breyter* : « Manche Nebelflecken/löset kein Auge auf » a pour source l'ouvrage de Jean Paul *Vorschule der Ästhetik*<sup>522</sup> « So ist der große Hamann ein tiefer Himmel voll teleskopischer Sterne und manche Nebelflecken löset kein Auge auf. ». Et l'épigraphe d'*Ambros Adelwarth* « My field of corn is/but a crop of tears » est une citation modifiée de la troisième ligne du poème « Elogy for Himself, Written in the Tower before his Execution 1586 » écrit par le poète anglais Chidiock Tichborne (1558-1586) qui fut exécuté parce qu'il aurait trempé dans une conspiration catholique nourrissant le dessein d'assassiner la reine Elizabeth I. La phrase du texte original est : « My crop of corn is but a field of tares ». Quant à la quatrième épigraphe « Im Abenddämmer kommen sie/und suchen nach dem Leben » elle demeure de source inconnue.

Ces quatre épigraphes soulignent et complètent le titre qui comporte seulement le nom de « l'émigrant » et elles anticipent donc le signifié du texte. L'impératif *zerstöret* de la première traduit l'intention injonctive de l'auteur qui au début de l'ouvrage met l'accent sur la primauté du souvenir. Le mot *Nebelflecken* annonce les symptômes de la maladie des yeux de Paul Breyter et est aussi la métaphore des « taches » qui tapissent la mémoire des survivants de la Shoah. Les mots *crop of tears* traduisent la mélancolie infinie des émigrés victimes de la Shoah. Et le mot – *Abenddämmer* – (forme poétique de *Abenddämmerung*) de la quatrième épigraphe signifie l'univers sombre des émigrés dont l'existence confine à la mort. Ces citations, qui sont « un *bord* d'œuvre »<sup>523</sup>, et font entendre la voix d'un autre auteur introduisent le lecteur dans le texte en passant par la Bibliothèque et signale déjà le texte à lire comme palimpseste.

---

<sup>520</sup> « En raison de sa position entre le titre et le texte l'épigraphe évolue de manière générale entre les pôles « autonomie » et « appartenance ». Ses caractéristiques marquantes sont sa « position isolée et structurellement sa relation indéterminée au texte ». Ainsi l'épigraphe entre dans une constellation bien définie avec le texte, laquelle limite cette indétermination sémantique qui lui revient tout d'abord en raison du manque de contexte signifiant. Le remplissage le plus courant de ce type de texte qu'est l'épigraphe se fait dans la littérature au moyen d'une citation, il s'agit alors d'une référence intertextuelle. » Susanne Schedel, p. 53 (traduction personnelle).

<sup>521</sup> Nachweis bei Sven Meyer: *Fragmente zu Mementos*, 2003, p. 77.

<sup>522</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Wolfhart Henckmann, Hamburg, Meiner, 1990, § 14, p. 64.

<sup>523</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

## V. 2. Les notes autobiographiques

Le personnage de Vladimir Nabokov apparaît dans *Die Ausgewanderten* de manière récurrente. Dans *Dr Henry Selwyn*, après le dîner offert par le héros éponyme au narrateur, une projection de diapositives prises lors d'un voyage en Crète fait voir le Dr Selwyn : *Ein paarmal sah man auch Edward mit Feldstecher und Botanisiertrommel oder Dr. Selwyn in knielangen Shorts, mit Umhängetasche und Schmetterlingsnetz*<sup>524</sup>. Et le narrateur précise : *Eine der Aufnahmen glich bis in Einzelheiten einem in den Bergen oberhalb von Gstaad gemachten Foto von Nabokov, das ich ein paar Tage zuvor aus einer Schweizer Zeitschrift ausgeschnitten hatte*<sup>525</sup>. Si l'on se réfère à la traduction en allemand de l'autobiographie *Erinnerung, sprich* de Vladimir Nabokov<sup>526</sup>, y figure le passage *Ich habe Schmetterlinge in den verschiedenen Landstrichen und Verkleidungen gejagt*. D'autre part, l'on sait que Vladimir Nabokov a dû émigrer avec sa famille à la suite de la Révolution russe de 1919 et a passé ses derniers jours en Suisse, à Montreux ; c'était également un entomologiste distingué qui fut chargé dans les années 1940 de l'organisation de la collection de papillons du Museum of Comparative Zoology de l'Université de Harvard. Ce rapprochement entre le Dr Selwyn et Vladimir Nabokov peut donc être envisagé dans la réalité. Une deuxième allusion à Vladimir Nabokov figure dans le récit *Paul Bereyter* où Lucy Landau parle de sa rencontre avec l'instituteur alors qu'elle lisait une autobiographie de Vladimir Nabokov : *sie habe damals, in der Autobiographie Nabokovs lesend, auf einer Parkbank in der Promenade des Cordeliers gesessen, und dort habe der Paul, nachdem er zweimal bereits an ihr vorübergegangen war, sie mit einer ans Extravagante grenzenden Höflichkeit auf diese ihre Lektüre hin angesprochen [...]*<sup>527</sup>. Dans *Max Aurach* apparaît à nouveau une allusion, plus implicite celle-ci, à Vladimir Nabokov ; avant d'être déportée à Riga, Luisa Lanzberg, la mère de Max Aurach, envoie à son fils un récit dans lequel il est question entre autres choses de son grand amour, Fritz Waldhof, qu'elle rencontre en 1910 à Bad Kissingen :

Aber dass die Felder blühten zu beiden Seiten des Weges und dass ich glücklich gewesen bin, das erinnere ich noch, und seltsamerweise auch, dass wir unweit des Ortsrands, dort, wo das Schild *Nach Bodenlaube* steht, zwei sehr vornehme russische Herren einholten, von denen der eine, der ein besonders majestätisches Ansehen hatte, gerade ein ernstes Wort sprach mit einem vielleicht zehnjährigen Knaben, der, mit der Schmetterlingsjagd beschäftigt, so weit zurückgeblieben war, dass man auf ihn hatte warten müssen. Die Mahnung verschlug aber wohl nicht viel, denn als wir uns gelegentlich wieder umwandten, sahen wir den Knaben genauso wie zuvor mit erhobenem Kescher weit

<sup>524</sup> « À plusieurs reprises nous vîmes aussi Edward armé de jumelles de campagne et d'une boîte à herboriser, ou bien le Dr. Selwyn en bermuda, avec une sacoche en bandoulière et un filet à papillons. » DA p. 26 (*Les Émigrants*, p. 29).

<sup>525</sup> « L'un de ces clichés rappelait jusque dans les détails une photo de Nabokov prise dans les montagnes dominant Gstaad, que j'avais découpée quelques jours auparavant dans une revue suisse. » DA, p. 26, (*Les émigrants*, p. 29).

<sup>526</sup> Ouvrage appartenant à la bibliothèque privée de W.G. Sebald (archives de Marbach-sur-le-Neckar).

<sup>527</sup> DA, p. 65.

abseits durch den Wiesengrund laufen. Hansen behauptete später, in dem älteren der beiden distinguierten russischen Herren den derzeit in Kissingen sich aufhaltenden Präsidenten des ersten russischen Parlaments, Muromzew, erkannt zu haben<sup>528</sup>.

Alors que les mots *sehr vornehme Herren, in dem älteren der beiden distinguierten russischen Herren, des ersten russischen Parlaments* et *Schmetterlinge* renvoient à l'univers de Vladimir Nabokov, c'est bien l'autobiographie de ce dernier qui permet d'établir des correspondances plausibles<sup>529</sup>. D'autre part, Ambros Adelwarth, ainsi que le raconte tante Fini, passe la dernière année de sa vie en 1953 dans un sanatorium près d'Ithaca, à New York, où il se soumet à des séances d'électrothérapie ; et par une claire journée de la Saint-Martin apparut *un homme entre deux âges qui tenait devant lui un filet blanc au bout d'un manche et faisait de temps à autre des bonds étranges*<sup>530</sup>. Un peu plus loin le Dr Abramsky relate le dernier jour de la vie d'Ambros Adelwarth où, pour la première fois, il était arrivé en retard à la séance d'électrothérapie, donnant pour excuse qu'il avait attendu l'homme aux papillons<sup>531</sup>. La présence de Vladimir Nabokov à Ithaca est supposable, ce dernier ayant enseigné de 1948 à 1959 à l'université Cornell à Ithaca. Max Aurach quitte une seule fois Manchester en 1965 pour le lac Léman ; il séjourne au *Palace Hôtel* de Montreux et escalade le Grammont où la vue dont il jouit lui donne envie de se précipiter dans le vide, mais il en est empêché par *un homme d'une soixantaine d'années tenant un grand filet à papillons de gaze blanche*<sup>532</sup>: Max

---

<sup>528</sup> « Mais je me rappelle encore que les champs de part et d'autre du sentier étaient en fleurs, que j'étais heureuse et aussi, étrangement, qu'en lisière de la commune, là où se trouve le panneau *Vers Bodenlaube*, deux messieurs russes très distingués nous rattrapèrent, dont l'un, d'allure particulièrement majestueuse, était en train de faire une remontrance à un petit garçon de peut-être dix ans qui, trop occupé à chasser les papillons, s'était attardé au point qu'on avait dû l'attendre. La leçon n'avait guère eu l'effet escompté car en nous retournant un peu plus tard, nous vîmes le garçon courir loin dans la prairie en brandissant son filet. Hansen affirma avoir reconnu dans le plus âgé des deux messieurs distingués le président du premier Parlement russe, Muromzew, en villégiature à Kissingen. » DA, p. 319-320, (*Les émigrants*, p. 277-278).

<sup>529</sup> « Gerade als ich im Begriff stand, in der Nähe eines Wegweisers *Nach Bodenlaube* bei Bad Kissingen in Bayern meinen Vater und den majestätischen alten Muromzew (der vier Jahre vorher, 1906, Präsident des ersten russischen Parlaments gewesen war) auf einen langen Spaziergang zu begleiten, wandte dieser mir, einem verletzlichen Elfjährigen, sein marmornes Haupt zu und sagte mit seiner berühmten Feierlichkeit : Komm auf jeden Fall mit, aber jage keine Schmetterlinge, Kind. Es stört den Rhythmus des Spaziergangs. » Vladimir Nabokov, *Erinnerung, sprich*, traduit de l'anglais par Dieter E. Zimmer, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1995, p. 174.

<sup>530</sup> « Ich weiß noch wie heut, sagte die Tante Fini, wie ich mit dem Adelwarth-Onkel an seinem Fenster gestanden bin an einem glasklaren Altweibersommertag, wie die Luft von draußen hereingekommen ist und wie wir durch die kaum sich bewegenden Bäume auf eine an das Altachmoos mich erinnernde Wiese geschaut haben, als dort ein Mann mittleren Alters auftauchte, der ein weißes Netz an einem Stecken vor sich hertrug und ab und zu seltsame Sprünge vollführte. Der Adelwarth-Onkel blickte starr voraus, registrierte aber nichtsdestoweniger meine Verwunderung und sagte; It's the butterfly man, you know. He comes round here quite often. » DA, p. 151.

<sup>531</sup> « Auf meine Frage, weshalb er nicht wie sonst zum vereinbarten Zeitpunkt sich eingefunden habe, erwiderte er – ich entsinne mich genau seines Wortlauts - : It must have slipped my mind whilst I was waiting for the butterfly man. » DA, p. 170.

<sup>532</sup> « Diese ebenso nahe wie unerreichbar in die Ferne gerückte Welt, sagte Aurach, habe mit solcher Macht ihn angezogen, dass er befürchtete, sich in sie hineinstürzen zu müssen, und dies vielleicht tatsächlich getan hätte, wäre nicht auf einmal – like someone who popped out of the bloody ground – ein um die sechzig Jahre alter Mensch mit einem großen Schmetterlingsnetz aus weißer Gaze vor ihm gestanden und hätte in einem geradeso vornehmen wie letztlich unidentifizierbaren Englisch gesagt, es sei jetzt an der Zeit, an den Abstieg zu denken, wenn man in Montreux noch zum Nachtmahl zurecht kommen wolle. » DA, p. 259.



Aurach a pu éventuellement rencontrer Vladimir Nabokov qui vécut effectivement de 1961 à 1977 (l'année de sa mort) au Palace Hôtel de Montreux. L'ouvrage autobiographique de Vladimir Nabokov constitue donc une référence pour l'élaboration du livre *Die Ausgewanderten*.

La figure de Vladimir Nabokov, émigré russe, incarne le thème de l'émigration. Les personnages de *Die Ausgewanderten* ont pu croiser le chemin de Vladimir Nabokov, l'autobiographie de ce dernier et sa vie même permettent de l'imaginer. En effet, *Speak, memory* sert bien d'hypotexte à *Die Ausgewanderten* et nous aurons l'occasion d'en reparler dans notre troisième partie ; Luisa Lanzberg en 1910, Ambros Adelwarth en 1953 et Max Aurach en 1965 rencontrent Vladimir Nabokov :

Wie immer man die aufgezeigten Zusammenhänge interpretieren will, über einen Sachverhalt dürfte es keine Meinungsverschiedenheiten geben: Die Autobiographie Nabokovs „Erinnerung, sprich“ (1966) erweist sich als Bezugstext aller vier Lebensgeschichten in Sebalds „Die Ausgewanderten“. Indem, wie der Text *implizit* nahe legt, Luisa Lanzberg 1910, Ambros Adelwarth (und Tante Fini) 1953 und Max Aurach 1965 dem Schmetterlingsfänger Nabokov in unterschiedlichen Phasen seines Lebens begegnen, ‚bestätigt‘ sich auf dem Felde der Literatur, was Nabokov in seiner Autobiographie mit folgenden Worten skizziert hat: „Ich habe Schmetterlinge in den verschiedensten Landstrichen und Verkleidungen gejagt: als hübscher Junge mit Knickerbockern und einer Matrosenmütze; als schlaksiger heimatvertriebener Kosmopolit in Flanellhosen und Baskenmütze; als dicker hutloser alter Mann in kurzen Hosen.“ (Nabokov 1995: 164f.) So zeigt ihn auch das auf Seite 27 abgedruckte Foto<sup>533</sup>.

Et l'homme aux papillons – Vladimir Nabokov – représente l'émigré en tant que réalité mais aussi l'allégorie de la métamorphose – cette figure alloue aux quatre histoires une esthétique ainsi qu'un caractère énigmatique. L'intertextualité vue comme dépassement du réalisme : le personnage de Vladimir Nabokov, dit Sebald lors d'un entretien, illustre sa manière d'entrevoir la littérature ; le réalisme tient le devant de la scène mais il s'accompagne de facettes mystérieuses, d'images. C'est ce mystère qui « épaisit » le texte et le rend difficilement pénétrable :

Die Nabokov-Auftritte haben aber auch mit meinem Literaturverständnis zu tun. Bei den Texten handelt es sich im Grunde um Realismus. Ich glaube allerdings, dass Realismus nur dann wirklich funktioniert, wenn er stellenweise über sich selbst hinausgeht – das heißt, wenn der Text mysteriöse Facetten hat, die in einem realistischen Text eigentlich nichts zu suchen hätten. Zudem glaube ich, dass der realistische Text sich ansatzweise in allegorisches Erzählen vorwagen darf, sich ansatzweise in Allegorien

---

<sup>533</sup> « Quelle que soit la manière dont on veuille interpréter le contexte mis en évidence, il ne devrait pas y avoir de divergence d'opinion en ce qui concerne ceci. L'autobiographie de Nabokov « Erinnerung, sprich » (1966) se révèle être un texte de référence dans les quatre biographies de « Die Ausgewanderten » de Sebald. En donnant à entendre *implicitement* que Luisa Lanzberg en 1910, Ambros Adelwarth (et tante Fini) en 1953 et Max Aurach en 1965 rencontrent le chasseur de papillons Nabokov à différentes époques de la vie de ce dernier, Sebald confirme dans l'ordre littéraire ce que Nabokov dans son autobiographie a esquissé avec les mots suivants s'avère être exact sur le plan littéraire: « J'ai chassé les papillons dans les régions et les tenues les plus différentes : comme beau jeune homme en pantalon de golf et béret marin ; comme cosmopolite expulsé et dégingandé en pantalon de flanelle et béret basque, comme vieil homme à la silhouette épaisse et sans chapeau. C'est ainsi qu'il est montré sur la photo imprimée page 27. » Oliver Sill, « Migration als Gegenstand der Literatur. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ». In : Armin Nassehi (dir.), *Nation, Ethnie, Minderheit, Beiträge zur Aktualität ethnischer Konflikte*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 1997, p. 322-323 (traduction personnelle).

verdichten muss. Daher muss es solche halb greifbaren, halb abstrakten Figuren geben (wie den Schmetterlingsfänger), die eine bestimmte, nicht ganz zu durchschauende Funktion haben.<sup>534</sup>

L'agenda d'Ambros Adelwarth, tel qu'il est présenté par le narrateur, occupe une place privilégiée : *Es ist ein in weiches, weinrotes Leder gebundener, etwa zwölf auf acht Zentimeter großer Taschenkalender für das Jahr 1913, [...]*<sup>535</sup>. L'ouvrage de Chateaubriand *Itinéraire de Paris à Jérusalem* – six photocopies de pages différentes de ce livre figurent parmi le matériau littéraire de *Die Ausgewanderten* (Archives de Marbach) – a manifestement inspiré l'auteur pour la rédaction du carnet de voyage au Moyen-Orient d'Ambros. Ce livre autobiographique de Chateaubriand, publié en 1811, relate un voyage effectué de juillet 1806 à juin 1807. Parmi les passages cochés de la main de l'auteur, nous avons relevé celui où il est question de la vallée de Josaphat et du mont des Oliviers (les soulignements sont ceux de Sebald) :

L'aspect de la vallée de Josaphat est désolé : le côté occidental est une haute falaise de craie qui soutient les murs gothiques de la ville, au-dessus desquels on aperçoit Jérusalem ; le côté oriental est formé par le mont des Oliviers et par la montagne du Scandale, *mons Offensionis*, ainsi nommée de l'idolâtrie de Salomon. Ces deux montagnes qui se touchent sont presque nues et d'une couleur rouge et sombre : sur leurs flancs déserts, on voit çà et là quelques vignes noires et brûlées, quelques bouquets d'oliviers sauvages, des friches couvertes d'hysope, des chapelles, des oratoires et des mosquées en ruine.

C'est l'extrait suivant du carnet d'Ambros où il est également question de la vallée de Josaphat et du mont des Oliviers qui semble reprendre les lignes citées ci-dessus ; aux « vignes noires et brûlées », aux « quelques bouquets d'oliviers sauvages », et aux « friches couvertes d'hysope » répondent les mots « ein verdorrter Weingarten », « kaum irgendein wilder Olivenbaum », et « ein wenig Ysop » :

In den Nachmittagsstunden, schreibt er weiter, hinaus aus der Stadt auf den Ölberg. Wir kommen an einem verdorrten Weingarten vorbei. Die Erde unter den schwarzen Stöcken rostfarben, ausgezehrt und versengt. Kaum irgendein wilder Olivenbaum, ein Dornenstrauch oder ein wenig Ysop. [...] Jenseits des Tales von Josaphat, wo am Ende der Zeit das ganze Menschengeschlecht leibhaftig zusammenkommen soll, erhebt sich die schweigsame Stadt mit ihren Kuppeln, Zinnen und Ruinen aus dem weißen Kreidegestein<sup>536</sup>.

Toutefois l'intertextualité n'est pas toujours seulement littéraire ou liée à la littérature.

Les feuillets de Luisa Lanzberg, introduits par le narrateur avec émotion, sont inspirés par des

---

<sup>534</sup> « Mais les entrées en scène de Nabokov ont également un rapport avec ma conception littéraire. Au fond, il s'agit dans les textes de réalisme. Je pense cependant que le réalisme ne fonctionne véritablement que lorsqu'il va parfois au-delà de lui-même, c'est-à-dire lorsque le texte contient des facettes mystérieuses qui, à vrai dire, n'auraient rien à faire dans un texte réaliste. En outre, je pense que le texte réaliste peut, en partie, se risquer à raconter de manière allégorique, qu'il doit en partie s'épaissir au moyen d'allégories. Par conséquent, il faut qu'il y ait des personnages mi-concrets, mi-abstraites (comme le chasseur de papillons) qui possèdent une fonction difficilement pénétrable. » Sven Boedecker, « Menschen auf der anderen Seite. Gespräch mit W.G. Sebald ». In : *Rheinische Post* Nr. 236 vom 9. Oktober 1993, citation relevée dans l'étude d'Oliver Sill, *Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden*, p. 598-599.

<sup>535</sup> DA, p. 187-188.

<sup>536</sup> DA, p. 208.

écrits authentiques : *Die von Aurach an jenem Morgen in Manchester mir übergebenen nachgelassenen Blätter seiner Mutter liegen nun vor mir, und ich will versuchen, auszugsweise wiederzugeben, was die Schreiberin, die mit ihrem Mädchennamen Luisa Lanzberg geheißen hat, in ihnen von ihrem früheren Leben erzählt*<sup>537</sup>. Ici l'hypotexte se trouve dans les trois recueils de mémoires<sup>538</sup> remis à Sebald par un ami et écrits par la famille Frank, famille juive vivant en Allemagne, qui portent les titres de « Meine Kindheit/Erinnerungen », « Jugend in Kissingen », « Reminiscences of days gone by ». Ces mémoires qui relatent la vie de cette famille, ses conditions de vie en Allemagne et plus précisément à Steinach et à Kissingen sont précédés d'un texte de Lazarus Frank commençant par ces mots : *Heute, am 9. August 1936, beginne ich mit der Niederschrift aller mir bekannt gewordenen und erlebten Ereignisse unserer Familie, deren Herkunft und Abstammung. [...] Die Familie FRANK hatte ihren Stammsitz in Steinach an der Saale, die Aufzeichnungen hierüber in der pfarramtlichen Registratur reichen bis Anfang des 19. Jahrhunderts zurück. Wieviele hundert Jahre unsere Familie schon dort gelebt hat – darüber habe ich keinen Zweifel – lässt sich nicht feststellen.* Les passages de ces recueils, soulignés par l'auteur, sont redonnés partiellement dans les feuillets de Luisa Lanzberg, comme par exemple, dans cet extrait de *Jugend in Kissingen* (écrit par Thea Gebhardt), où il est question de « très belles choses » et du poète Heinrich Heine :

Es stehn sehr schöne Sachen drin-in (sic) der Mitte der geschwugene (sic) braunpolierte Tisch, darauf ein fächerartiges Gestell für Photographien (eigentlich hat es mehr die Form von einer Muschel) mit fünf Teilen, immer ein in gerüschter lila Seide, die andere in glatter weißer Seide mit lila Blümchen drauf. Zwischen jedem Teil stecken die Photographien. Auf der anderen Ecke vom Tisch liegen ein paar Bücher, die Einbände sind rot und silbergraue Ranken laufen darüber. Die Mama sagt, dass das ihr Lieblingsdichter Heine ist, und dass er auch der Lieblingsdichter der Kaiserin Elisabeth wäre.

Dans ses mémoires, Luisa Lanzberg parle aussi de « très belles choses » et du poète :

[...]sehr schöne Sachen gibt es in diesem Zimmer. Zwei grünsamtene Sessel mit Trottelfransen ringsum, und zwischen den auf den Platz hinausgehenden Fenstern ein ebensolches Sofa. Der Tisch ist aus hellem Kirschbaumholz. Ein fächerartiges Gestell mit fünf Fotografien unserer Verwandten aus Mainstockheim und Leutershausen steht darauf und in einem eigenen Rahmen ein Bild der Schwester von Papa, die das schönste Mädchen weit und breit gewesen sein soll, eine wahre Germania, sagten die Leute. [...] Auf dem Vertiko an der Wand liegt aufgeschlagen ein roteingebundener Prachtband von Albumformat mit goldenen Weinlaubranken. Es sind die Werke, sagt die Mama, ihres Lieblingsdichters Heine, der auch der Lieblingsdichter der Kaiserin Elisabeth ist<sup>539</sup>.

<sup>537</sup> DA, p. 289.

<sup>538</sup> Ces mémoires ont été adressés à Sebald par l'architecte Peter Jordan : dans un courrier daté du 17 février 1987 et rédigé en anglais ce dernier écrit qu'il lui envoie les mémoires de son grand-père Lazarus Frank et de sa tante Thea Gebhardt geborene Frank suivis bientôt de ceux de son oncle Julius Frank. Il joint à son courrier un arbre généalogique de la famille et explique que, parmi ces personnes, trois ont été tuées par les Allemands, que son grand-père mourut à Theresienstadt en 1942, que ses parents ont été transportés de Munich à Riga en novembre 1941 où ils ont été vraisemblablement fusillés, qu'un oncle et une tante du côté de sa mère se sont suicidés et qu'un cousin de sa mère a dû finir sa vie dans une chambre à gaz. Ces documents sont conservés aux Archives de Marbach.

<sup>539</sup> DA, p. 292.

### V. 3. Les articles de journaux

Dans *Dr Henry Selwyn* un article de journal est incorporé dans le texte et accompagné d'une photographie qui authentifie l'article et permet au lecteur d'en lire le début. La référence à l'article de journal introduit dans le texte une écriture du quotidien, qui n'est en général transmise ni par le texte littéraire, ni par l'histoire. L'article de journal relate le *phénomène des glaces* qui rejette quelques décennies plus tard les corps de ses victimes :

Eine Dreiviertelstunde später, ich war gerade im Begriff, eine in Zürich gekaufte Lausanner Zeitung, die ich durchblättert hatte, beiseitezulegen, um die jedesmal von neuem staunenswerte Eröffnung der Genfer Seelandschaft nicht zu versäumen, fielen meine Augen auf einen Bericht, aus dem es hervorging, dass die Überreste der Leiche des seit dem Sommer 1914 als vermisst geltenden Berner Bergführers Johannes Naegeli nach 72 Jahren vom Oberaargletscher wieder zutage gebracht worden waren.

Il n'y a pas de citation dans le corps du texte mais la photo de l'article jointe permet de lire le début de l'article, il en a été question plus haut : *Septante-deux ans après sa mort, le corps du guide bernois Johannes Naegeli a été libéré de son linceul de glace*<sup>540</sup>.

D'autre part nous verrons au cours de notre étude que W.G. Sebald a utilisé de nombreux articles de presse (hebdomadaires, magazines) pour l'élaboration de son ouvrage qu'on peut considérer comme faisant partie eux aussi de l'intertextualité de *Die Ausgewanderten*. Ces documents peuvent être consultés aux Archives de Marbach.

### V. 4. Re-used Figures (*Figures on loan*)<sup>541</sup>

Il s'agit de personnages déjà existants dans un autre texte littéraire et qui sont à nouveau utilisés. Ainsi dans *Die Ausgewanderten* monsieur Frohmann apparaît à Max Aurach dans un rêve :

Ein wenig seitwärts auf dem Kanapee sass ein mir fremder Herr. Er hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoss. Frohmann, aus Drohobycz gebürtig, sagte er, sich leicht verneigend, und erläuterte sodann, wie er den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit eigenhändig erbaut habe und dass er jetzt von einem Ghetto zum andern reise, um ihn zur Schau zu stellen<sup>542</sup>.

Ce personnage portant une maquette du temple de Salomon est « emprunté » au livre de Joseph Roth *Juden auf Wanderschaft* paru en 1927 : *Manchmal kommt nach Berlin der « Tempel Salomonis ». Diesen Tempel hat ein Herr Frohmann aus Drohobycz getreu nach*

---

<sup>540</sup> *Les émigrants*, p. 37.

<sup>541</sup> Susanne Schedel utilise cette expression en se référant notamment à l'ouvrage de Jörg Helbig, *Intertextualität und Markierung*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1896 (p. 113) ainsi qu'à l'article de Wolfgang G. Müller, *Interfiguralität*. In : Heinrich F. Plett (dir.), *Intertextuality*, Berlin, New York, Walter de Gruyter 1991 (p. 101-120).

<sup>542</sup> *DA*, p. 262.

den genauen Angaben der Bibel hergestellt, aus Fichtenholz und Pappmaché und Goldfarbe<sup>543</sup>. La seconde figure « empruntée » que l'on trouve dans *Die Ausgewanderten* est la dame en robe de soie grise qui visite les pensées de Max Aurach : *so erscheint bei mir fast täglich eine elegante Dame in einem Ballkleid aus grauer Fallschirmseide und mit einem breitrempigen, mit grauen Rosen besteckten Hut*<sup>544</sup>. Dans son article « Kafka im Kino », Sebald note en effet la présence dans le journal de Kafka d'une dame (une actrice de la troupe de Jizchak Löwy) incarnant la mélancolie et la mort :

An Frau Tschissik, der jüdischen Schauspielerin, bemerkt er einmal besonders « das in 2 Wellen gelegte, vom Gaslicht beleuchtete Haar », und etwas weiter in derselben Personenbeschreibung kommt er auf die Präparation ihres Gesichts zu sprechen. « Das Puder », so notiert er, « dessen Verwendung ich bisher gesehen habe, hasse ich, wenn aber diese weisse Farbe, dieser niedrig über der Haut schwebende Schleier von etwas getrüberter Milchfarbe vom Puder herrührt, dann sollen alle sich pudern. « An Passagen wie diese und an zahlreiche andere Stellen, wo der unendlich distanzierte und doch vor Sehnsucht sich verzehrende Beobachter förmlich versinkt in einzelnen, extrem isolierten Aspekten einer für ihn unerreichbaren Körperlichkeit, etwa in dem « schwächlichen Weiss eines Blousenausschnitts », an solche, sozusagen illegitimerweise gemachte Bilder liesse die Konjektur sich anknüpfen, dass ihre erotische Strahlkraft sich ihrer Todesnähe verdankt<sup>545</sup>.

## V. 5. La peinture

W.G. Sebald, en décrivant le tableau de Matthias Grünewald et en faisant allusion à la « Vénus endormie » de Paul Delvaux<sup>546</sup>, intègre dans son texte des images et des mythes qui ont participé à la construction de notre culture (la crucifixion du Christ et la Vénus).

Aucune des deux peintures n'est montrée. L'*ekphrasis* que représente le texte de Sebald commentant la peinture de Grünewald impose en quelque sorte son interprétation, sa lecture de l'œuvre d'art, laquelle renforce ses mots et surtout les rattache à l'événement fondateur de notre culture judéo-chrétienne – la crucifixion du Christ. Ceci est également un renvoi au premier des trois poèmes de *Nach der Natur* au cours duquel l'auteur cherche à se rapprocher du peintre à travers les différentes recherches et biographies concernant ce dernier. En trahissant, dans sa première œuvre littéraire, sa sympathie et sa proximité avec l'univers spirituel et intellectuel de l'artiste, Sebald pose les fondations de son édifice littéraire. Ainsi la vision du monde du peintre est celle à travers laquelle il faut comprendre celle de l'auteur : la

<sup>543</sup> Joseph Roth, *Juden auf Wanderschaft*. In : *Werke 2, Das journalistische Werk, 1924-1928*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990, p. 868.

<sup>544</sup> DA, p. 270-271.

<sup>545</sup> « Une fois, il remarque chez madame Tschissik, l'actrice juive, tout particulièrement « les deux ondulations des cheveux éclairés par la lumière au gaz », et un peu plus loin, dans la même description, il dépeint la manière dont le visage est maquillé. « La poudre », note-t-il, utilisée comme je l'ai vu jusqu'à maintenant, est une chose que je hais, mais lorsque cette couleur blanche, ce voile vaporeux affleurant la peau, est la variation d'une couleur laiteuse et mâte, alors je pense que toutes les femmes doivent se poudrer. « Dans ces passages comme celui-ci et à d'autres endroits, où l'observateur brûlé de désir sombre littéralement dans différents aspects, extrêmement isolés, d'un corps inaccessible, comme dans la « blancheur délicate du décolleté d'un corsage », dans des images effectuées de manière pour ainsi dire illégitimes, l'on peut supposer alors que le rayonnement érotique tire son origine d'une proximité avec la mort. » CS, p. 198 (traduction personnelle).

<sup>546</sup> DA, p. 264.

souffrance du Christ comme emblème de notre condition existentielle et comme loi de l'Histoire<sup>547</sup>.

Nous ne terminerons pas cette partie consacrée à l'intertextualité sans évoquer la question de l'oralité. Le livre *Die Ausgewanderten* raconte quatre biographies qui associent intertextualité et Histoire. L'auteur incorpore la tradition et la pratique de la transmission orale dans le concept historique de la souffrance individuelle. L'hypotexte est donc de manière fictive ou réelle aussi et peut-être avant tout un témoignage oral – de manière plus rigoureuse nous dirons que le texte revêt la forme du discours oral. W.G. Sebald en associant, à travers les quatre biographies, le récit oral à l'Histoire veut faire ressortir le rôle de chacun dans le drame historique<sup>548</sup>. Ces récits oraux sont ceux d'individus que le narrateur (ou l'auteur) a croisés – fiction et réalité s'épousent au point de se confondre –, et le narrateur se déplace pour rechercher témoignages et documents qui révéleront les détails tragiques de ces histoires.

Le narrateur respecte la difficulté des émigrés à parler de leurs souffrances et, par empathie avec les personnages, il tait ce que ceux-ci ne veulent pas dire. En fait ce qui intéresse ici l'auteur ce sont les conséquences de ces traumatismes irréparables qui font se croiser le passé et le présent dans un univers mélancolique. Cette méthode qui recueille des souvenirs oraux auprès de témoins rappelle le concept de « Oral History » tel que l'a défini Herwart Vorländer<sup>549</sup> : l'« Oral History » constitue une sorte de contre-Histoire car il s'agit d'une histoire vécue qui montre l'homme comme victime de l'Histoire et qui s'oppose à l'histoire objective et traditionnelle. Ainsi, si l'oralité domine l'écriture de *Die Ausgewanderten*, c'est pour retrouver, loin de la perspective historique et scientifique, une histoire vue d'en bas dite par ceux qui souffrent et qui expriment la réalité tangible, factuelle, déchirante.

Les récits oraux veulent révéler les faces obscures et méconnues, les événements enfouis dans le silence de l'Histoire. L'auteur de *Die Ausgewanderten* introduit dans l'Histoire traditionnelle ou la grande Histoire un aspect qui souligne les expériences personnelles, les malheurs individuels, les destins d'oubliés. W.G. Sebald utilise deux modes

---

<sup>547</sup> Cf. p. 284 de notre travail « Le retable d'Issenheim ».

<sup>548</sup> « Wie sich am Beispiel des Erzählbandes *Die Ausgewanderten* herausgestellt hat, ist das Erzählkonzept des Rückgriffs auf Text- und Bildmaterial eng verwandt mit der Nutzung von mündlich tradiertem, von Dritten berichtetem Material, mit dem Sebald vor allem in *Die Ausgewanderten* die Biographien dreier Holocaust-Überlebender ausgestaltet. » Susanne Schedel « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* », p. 175.

<sup>549</sup> *Oral History*, 1990, p. 5-12, (cité par Susanne Schedel).

du souvenir, à savoir la « mémoire culturelle » et la « mémoire communicative ». La mémoire culturelle se manifeste dans la mesure où elle représente la raison première de l'écriture, l'« horizon global » – que l'on retrouve dans le texte à travers l'incrustation de dates et d'événements de textes historiques. La « mémoire communicative », qui caractérise tout particulièrement l'ouvrage, émane de la parole spontanée et immédiate provenant de celui qui a été lui-même acteur – car sur la scène de l'événement historique ; c'est « l'Holocauste » qui constitue ici le thème et Sebald élabore le matériau oral afin de l'intégrer dans la mémoire culturelle<sup>550</sup>.

C'est dans la troisième partie de notre travail que nous verrons la manière dont Sebald « réécrit » aussi des textes de la littérature de l'exil sur lesquels il a travaillé et réfléchi, mais aussi ses propres textes dans lesquels il livre ses analyses et ses pensées sur ces auteurs de l'exil et qui pourraient déjà s'intituler *Die Ausgewanderten*. Somme toute, les catégories d'intertextualité que nous venons de voir jouent un rôle non négligeable dans la mesure où nous pouvons déjà voir comment l'auteur invite le lecteur à relire dans le palimpseste de son texte d'autres fragments issus du monde de la Bibliothèque ou à comprendre son écriture comme un point situé sur la grande ligne de la littérature, à retrouver dans ses mots les traces des autres. En fait l'auteur, en faisant de l'intertextualité un principe d'écriture, nous oblige à retrouver le « temps raconté » et le « temps de la culture » mais aussi le temps de l'Autre.

---

<sup>550</sup> « Diese beiden Seiten des Erzählkonzepts arbeiten nun, je nachdem, ob sie vertextetes oder als mündlich inszeniertes Fremdmaterial verwenden, mit zwei unterschiedlichen Modi bzw. Formen der Erinnerung, die Jan Assmann in seiner berühmten Studie im Rückgriff auf Konzeptionen von Aby Warburg und Maurice Halbwachs als das „kulturelle Gedächtnis“ und das „kommunikative Gedächtnis“ auf den Begriff gebracht hat. Zum einen operiert Sebald in seinen intertextuell erzählten Biographien mit dem kulturellen Gedächtnis insofern, als er aus dessen „Totalhorizont angesammelter Texte, Bilder, Handlungsmuster“ Material entnimmt und es für seine Zwecke aktualisiert. Zum anderen arbeitet er auch, wie am Beispiel der Erzählungen über *Die Ausgewanderten* zu sehen ist, mit Inhalten, die dem kommunikativen Gedächtnis zuzuordnen sind, weil sie aus dem Bereich der Alltagskommunikation, dem Gegenstandsbereich der Oral History stammen. Sebald leistet eine Literarisierung dieses kommunikativen Gedächtnisses über den Holocaust bzw. dessen Folgen im Leben und in der Psyche der von diesem Abschnitt der deutschen Geschichte in Mitleidenschaft gezogenen Menschen. In diesem Akt der Literarisierung unternimmt er den Versuch, die Erzählungen, die er aus dem Material dieses kommunikativen Gedächtnismodus geformt hat, in das kulturelle Gedächtnis zu überführen, ihnen also Formung zu geben. » Susanne Schedel, *Ibid.*, p. 130.

## Deuxième partie

### Vertiges de la mémoire et vestiges du passé



## I. Critique de la civilisation

Je ne me souviens plus aujourd'hui, et je le regrette, des mots clairs et directs de Steinlauf, l'ex-sergent de l'armée austro-hongroise, croix de fer de la guerre de 14-18. Je le regrette, parce qu'il me faudra traduire son italien rudimentaire et son discours si clair de brave soldat dans mon langage d'homme incrédule. Mais le sens de ses paroles, je l'ai retenu pour toujours : c'est justement, disait-il, parce que le Lager est une monstrueuse machine à fabriquer des bêtes, que nous ne devons pas devenir des bêtes ; puisque même ici il est possible de survivre, nous devons vouloir survivre, pour raconter, pour témoigner ; et pour vivre, il est important de sauver au moins l'ossature, la charpente, la forme de la civilisation. Nous sommes des esclaves, certes, privés de tout droit, en butte à toutes les humiliations, voués à une mort presque certaine, mais il nous reste encore une ressource et nous devons la défendre avec acharnement parce que c'est la dernière : refuser notre consentement. Aussi est-ce pour nous un devoir envers nous-mêmes que de nous laver le visage sans savon, dans de l'eau sale, et de nous essuyer avec notre veste. Un devoir, de cirer nos souliers, non certes parce que c'est écrit dans le règlement, mais par dignité et par propriété. Un devoir enfin de nous tenir droits et de ne pas traîner nos sabots, non pas pour rendre hommage à la discipline prussienne, mais pour rester vivants, pour ne pas commencer mourir<sup>551</sup>.

Nous abordons cette partie de notre travail avec la citation de Primo Levi parce que c'est l'empathie avec les hommes des camps de la mort qui a fait que Sebald a écrit et développé une conscience historique et une écriture.

À l'instar de penseurs comme Herbert Marcuse ou Günther Anders, W.G. Sebald explique le fascisme hitlérien et la Shoah comme l'aboutissement d'un processus ayant débuté avec l'ère de la technique. Alors que la *poiesis* grecque est la production harmonieuse de la forme et du contenu, la technique moderne brutalise la nature, écrit pour sa part Heidegger, et selon le philosophe, elle est une pro-vocation par laquelle la nature est mise en demeure de produire une énergie : dans *Essais et Conférences* il déplore la fonctionnalisation du Rhin – extraction de l'énergie électrique – et il compare « le Rhin » dont on a fait une usine d'énergie et « Le Rhin », titre de l'hymne de Hölderlin<sup>552</sup>. C'est également cet « arraisonnement » de la nature que dénonce Sebald qui semble être proche de la thèse selon laquelle *la tendance à être totalitaire appartient à l'essence de la machine et, à l'origine, est issue du domaine de la technique*<sup>553</sup>.

C'est bien la Shoah qui figure au centre des intérêts de W.G. Sebald : dans ses histoires, l'inacceptable – qui n'est autorisé ni par la morale, ni par la loi, ni par Dieu – fait face au sublime. Au Mal, l'auteur oppose le Bien dans un discours dichotomique qui a pour but d'éveiller les consciences, de dénoncer la voie prise par l'histoire européenne dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire il délaisse les discours théoriques, renonce à la grande Histoire et

<sup>551</sup> Primo Levi : *Si c'est un homme*, Traduit par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987. p. 57-58.

<sup>552</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, erster Band, München, Carl Hanser Verlag, p. 354-361.

<sup>553</sup> Günther Anders : *L'Obsolescence de l'Homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Édition de l'Encyclopédie des Nuisances, Édition Ivrea, 2002. p. 429.

aux grandes fresques historiques et s'applique à faire resurgir du passé archives, documents, écrits personnels, photographies qui émeuvent et ressuscitent discrètement un passé haïssable. C'est une *instance jugeante* que l'auteur représente, qui dénonce et accuse au sens où Julia Kristeva l'écrit à propos de Marcel Proust. Et tout comme celle de Proust la phrase sébaldienne s'édifie par rapport au verdict implicite qui *clive, expatrie, répartit ou condamne*<sup>554</sup>. Faisant écho à Adorno ou à Celan, Sebald considère les camps de la mort comme une rupture totale de notre Histoire, de notre civilisation et de notre langue. Et tout au long de son œuvre il s'interroge à travers une écriture qui suppose cet impensable mais ne le désigne pas directement ou à peine.

Nous traiterons ce chapitre en cinq points. Nous envisagerons tout d'abord la perspective historique de Sebald, ensuite nous étudierons les différents aspects de la Critique adressée à la société moderne. Puis nous verrons que l'auteur propose un retour à la sagesse Antique et chante la beauté de la nature. Finalement nous nous attacherons à comprendre la signification de la contemplation du retable d'Issenheim.

## I. 1. *De la destruction* : une littérature de l'holocauste

Ce qu'écrit W.G. Sebald au sujet d'Alexander Kluge et du texte fameux de Walter Benjamin à propos d'un tableau de Paul Klee laisse apparaître sa propre image de l'Histoire : la tempête du progrès empêche l'ange de l'histoire de *s'attarder, [de]réveiller les morts et [de] rassembler ce qui a été démembré* :

Kluges Blick auf seine zerstörte Heimatstadt ist darum, aller intellektuellen Unentwegtheit zum Trotz, auch der entsetzensstarre des Engels der Geschichte, von dem Walter Benjamin gesagt hat, dass er mit seinen aufgerissenen Augen „eine einzige Katastrophe [sieht], die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm<sup>555</sup>.

Auschwitz, dont ces destructions sont la conséquence, apparaît comme le comble de l'horreur historique : la civilisation, la science, la raison n'auront pas permis à l'homme de progresser

<sup>554</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980. p. 29.

<sup>555</sup> « C'est pourquoi le regard que Kluge pose sur sa ville natale détruite est aussi, en dépit de toute détermination intellectuelle, celui, figé d'effroi, de l'ange de l'histoire, dont Walter Benjamin a dit que, les yeux écarquillés, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. » *LL*, p. 80 (Sebald, *De la destruction*, p. 75).

et de s'élever mais auront mené à son terme une logique dévastatrice. En exprimant l'opinion selon laquelle les progrès techniques amènent avec eux des phénomènes de régression, il se fait l'écho de *La dialectique de la Raison* de Horkheimer et Adorno<sup>556</sup>. Notre civilisation moderne, qui a atteint un très haut niveau de technicité, ne fait que servir la destruction manifeste dans les guerres et les camps de la mort<sup>557</sup>.

C'est l'histoire *Max Aurach* qui illustre avec le plus de prégnance cette vision de l'histoire sébaldienne. À 18 ans le jeune peintre découvre Manchester ; la ville industrielle, concentration de bâtiments noirs, de fumées, de misère, résume l'histoire comme suite de ravages, d'effondrements, d'anéantissements. Cette « Jérusalem de l'industrie » (*Industriejerusalem*) ne peut offrir à la vue que les traces malheureuses de l'Histoire. La réalité de l'Histoire qui n'a su, à cause du progrès scientifique et technique, qu'éloigner l'homme du bonheur, le rendre de plus en plus étranger à lui-même, est insupportable au narrateur. En se promenant dans les rues de Manchester il constate avec désolation qu'un ancien quartier juif représentant le cœur de la communauté juive jusqu'au milieu de l'entre-deux-guerres a été démoli, il remarque également qu'un quartier d'ouvriers où avaient vécu des milliers de personnes a été rasé ; à la nuit, des feux s'allument autour desquels des silhouettes d'enfants évoluent, *comme s'ils n'avaient pas d'autre chez-soi*, tel ce petit garçon qu'il rencontre un soir seul dans ce « désert » et qui lui demande un penny :

Überhaupt begegnete man auf dem kahlen Gelände, das gleich einem Glacis um die innere Stadt sich erstreckte, immer wieder nur Kindern, die in kleinen Gruppen, scharenweise oder aber für sich allein dort umherzogen, als hätten sie nirgendwo sonst eine Wohnung. So erinnere ich mich, dass ich einmal an einem späten Novembernachmittag, der weiße Nebel hatte bereits begonnen, aus dem Boden zu steigen, an einer Straßenkreuzung inmitten der Ödnis von Angel Fiels auf einen kleinen Knaben gestoßen bin, der in einem Wägelchen eine aus ausgestopften alten Sachen gemachte Gestalt bei sich hatte und der mich, also wohl den einzigen Menschen, der damals in dieser Umgegend unterwegs gewesen ist, um einen Penny bat für seinen stummen Gesellen<sup>558</sup>.

Sebald considère l'histoire – *Geschichte* – comme une succession de désastres et de catastrophes. C'est pourquoi l'histoire – *Historie* – ne doit pas être générale mais individuelle ; et ce sont bien ces destins particuliers qui constituent la véritable matière

---

<sup>556</sup> « Die technischen Errungenschaften der modernen Zivilisation – zu erinnern ist erneut an Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1947) – werden begleitet von Zerstörungsprozessen. » Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben, Erzählte Risse, W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, p. 93.

<sup>557</sup> « Die Instrumentalisierung und Verdinglichung der Vernunft, wie sie Horkheimer/Adorno seit der Aufklärung in modernen Produktionsprozessen am Werke sehen, eifert der Maschine nach. Der höchst entwickelte Stand der modernen Produktivitätskräfte dient dem höchsten vorstellbaren Mass an Destruktivität, wie sie im Krieg und in der industriell organisierten massenhaften Vernichtung von Menschen sich entäussert. » *Ibid.*, p. 94.

<sup>558</sup> « Au demeurant, sur ce terrain vague cernant la ville comme un glacis, on ne rencontrait jamais que des enfants, errant seuls ou en bandes, comme s'ils n'avaient pas d'autre chez-soi. Je me rappelle, à la fin de l'après-midi de novembre, alors que la brume blanche montait déjà du sol, être tombé à un croisement, au milieu du désert d'Angel Fields, sur un jeune garçon qui avait dans une petite voiture un poupard bourré de vieux chiffons et, s'adressant à moi sans doute parce que j'étais alors la seule personne à me promener alentour, me demanda un penny pour son compagnon muet. » *DA*, p. 233 (*Les émigrants*, p. 207).

historique et permettent de comprendre non seulement la réalité des tragédies mais aussi les souffrances dans leurs différences : *Es ging immer um die Millionen, die da durch die Gaskammern geschleust wurden. Das waren aber nicht anonyme Massen, sondern immer einzelne Menschen, die tatsächlich auf der anderen Seite des Flurgangs gelebt haben*<sup>559</sup>. Dans *Luftkrieg und Literatur* il s'applique ostensiblement à redonner la réalité tangible, à savoir les différentes facettes de faits inouïs réduits ailleurs à des abstractions et à des généralisations :

Nun bin ich aber vor ein paar Wochen in Sheffield gewesen, wo ich einen älteren Herrn besuchte, der aufgrund seiner jüdischen Abkunft 1933 gezwungen war, seinen Allgäuer Heimatort Sonthofen zu verlassen und nach England zu gehen. Seine Gattin, die unmittelbar nach dem Krieg nach England kam, ist in Stralsund aufgewachsen. Von Beruf Hebamme, besitzt diese ausgesprochen resolute Dame einen starken Wirklichkeitssinn und ist phantastischen Ausschmückungen nicht zugeneigt. Im Sommer 1943, nach dem Feuersturm von Hamburg, war sie damals sechzehn Jahre alt, am Bahnhof von Stralsund als freiwillige Helferin auf ihrem Posten, als ein Sonderzug mit Flüchtlingen eintraf, von denen die meisten noch vollkommen außer sich waren, unfähig, irgendeine Auskunft zu geben, mit Stummheit geschlagen oder schluchzend und heulend vor Verzweiflung. Und mehrere der mit diesem Transport aus Hamburg angelangten Frauen, so erfuhr ich unlängst in Sheffield, hatten tatsächlich in ihren Gepäckstücken ihre toten, im Qualm ersticken oder auf andere Weise während des Angriffs ums Leben gekommenen Kinder dabei. Was aus den mit solcher Fracht geflohenen Müttern geworden ist, ob und wie sie sich wieder in das normale Leben eingewöhnen konnten, wissen wir nicht. Doch wird vielleicht aus dergleichen Erinnerungsbruchstücken begreiflich, dass es unmöglich ist, die Tiefen der Traumatisierung in den Seelen derer auszuloten, die aus den Epizentren der Katastrophe entkamen<sup>560</sup>.

Sebald plaide pour une histoire des destins dans leur particularité, une histoire des visages anonymes, des tragédies passées sous silence qui pourra réveiller les consciences. Il déplore ainsi le caractère général de l'Histoire relatant la destruction des villes allemandes à la fin de la Seconde Guerre mondiale :

Die in der Geschichte bis dahin einzigartige Vernichtungsaktion ist in die Annalen der neu sich konstituierenden Nation nur in Form vager Verallgemeinerungen eingegangen, scheint kaum Schmerzensspuren hinterlassen zu haben im kollektiven Bewusstsein, ist aus der retrospektiven Selbsterfahrung der Betroffenen weitgehend ausgeschlossen geblieben, hat in den sich entwickelnden Diskussionen um die innere Verfassung unseres Landes nie eine nennenswerte Rolle gespielt, ist nie, wie Alexander Kluge später konstatierte, zu einer öffentlich lesbaren Chiffre geworden [...]<sup>561</sup>.

---

<sup>559</sup> « Il était toujours question de ces millions d'êtres humains qui furent envoyés dans les chambres à gaz. Ce n'étaient pas des hommes appartenant à une masse anonyme mais toujours des hommes en particulier, qui effectivement ont vécu de l'autre côté du couloir. » « Menschen auf der anderen Seite », Sven Boedeker im Gespräch mit W.G. Sebald. In : *Rheinische Post*, 9.10.1993 (traduction personnelle).

<sup>560</sup> « Or, je suis allé il y a quelques semaines à Sheffield pour rendre visite à un vieux monsieur qui, en 1933, avait été contraint, en raison de ses origines juives, de quitter Sonthofen et son Allgäu natal pour se réfugier en Angleterre. Son épouse, qui l'a rejoint juste près la guerre, avait grandi à Stralsund. Sage-femme de son métier, cette dame déterminée possède un sens aigu des réalités et n'est nullement encline à l'affabulation. Après les attaques sur Hambourg de l'été 1943, tout juste âgée de seize ans, elle était à son poste d'aide bénévole à la gare de Stralsund quand arriva un train spécial rempli de réfugiés dont la plupart étaient encore en état de choc, incapables de fournir le moindre renseignement, frappés de mutisme ou sanglotant et hurlant de désespoir. Et comme je l'ai appris récemment à Sheffield, plusieurs des femmes arrivant de Hambourg avaient effectivement dans leurs bagages le corps de leur enfant mort pendant le raid aérien, asphyxié par les fumées ou ayant perdu la vie de quelque autre manière. Ce que sont devenues ces femmes parties en emportant un tel fardeau, nous ne le savons pas, et non plus si elles sont parvenues à se réinsérer dans la vie normale. Mais peut-être ces bribes de souvenirs épars nous permettront-elles de comprendre qu'il est impossible de sonder les profondeurs du traumatisme subi par ceux qui ont fui les épizentres de la catastrophe. » *LL*, p. 102-103 (*De la Destruction*, p. 95).

<sup>561</sup> « Cette entreprise d'anéantissement jusqu'alors inédite dans l'histoire n'est passée dans les annales de la nation en voie de reconstruction que sous la forme de vagues généralités ; elle ne semble guère avoir laissé de séquelles dans la conscience collective ; elle est restée dans une large mesure exclue des relations qu'ont pu faire

C'est ainsi qu'il dénonce les bombardements massifs à la fin de la Seconde Guerre mondiale en évoquant par des faits précis ces raids qui ont coûté la vie à six cent mille civils : récits, photos, documents manifestent son intention de révéler les réalités de l'histoire loin de l'histoire savante et de toute construction historiographique. Car il s'agit d'une multitude d'histoires atroces qui ont chacune leur singularité, leur spécificité, leur modalité et qui constituent la véritable dimension physique et métaphysique de l'histoire. C'est la raison pour laquelle l'auteur se concentre sur l'individuel et le détail juste, cherchant constamment à être au plus près de la vérité et de la réalité. L'écrivain est un tisserand hanté par la crainte de tirer le mauvais fil, écrit Sigrid Korff, en reprenant les mots de l'auteur prononcés lors d'un entretien<sup>562</sup>. En fait, les scrupules de l'écrivain signifient que l'acte d'écriture après la Shoah doit être soumis à l'impératif catégorique de la mémoire qui est celui d'honorer les victimes : tandis qu'Adorno affirme qu'écrire un poème après Auschwitz revient à commettre un geste barbare, W.G. Sebald insiste sur le rôle éthique de l'écriture. Cette profession de foi s'accomplit dans *Die Ausgewanderten* : faire ressurgir le passé d'anonymes oubliés grâce à une esthétique fondée sur l'archive, le document, la photographie. L'auteur, nous l'avons vu, reconnaît dans *Max Aurach* la difficulté de son entreprise et le malaise éprouvé face au devoir de justice et aux limites de l'écriture :

Es war ein äußerst mühevoll, oft stunden- und tagelang nicht vom Fleck kommendes und nicht selten sogar rückläufiges Unternehmen, bei dem ich fortwährend geplagt wurde von einem immer nachhaltiger sich bemerkbar machenden und mehr und mehr mich lähmenden Skrupulantismus. Dieser Skrupulantismus bezog sich sowohl auf den Gegenstand meiner Erzählung, dem ich, wie ich es auch anstellte, nicht gerecht zu werden glaubte, als auch auf die Fragwürdigkeit der Schriftstellerei überhaupt<sup>563</sup>.

L'écriture rend-elle justice aux victimes ? Dans quelle mesure est-elle possible et que peut-elle rendre possible ? La description des vues d'une exposition que le narrateur avait visitée à Francfort – qui clôt l'ouvrage – met l'accent sur le rôle de l'écriture ; il s'agit de photos du ghetto de Litzmannstadt dont aucune image ne figure dans le texte : cependant que les photographies soulignent l'éphémère, l'écriture, elle, relève d'une conscience qui se projette

---

rétrospectivement de leur propre expérience les personnes concernées ; elle n'a jamais joué un rôle notable dans les débats concernant l'organisation interne de notre pays ; elle n'est jamais devenue, comme Alexander Kluge le notera plus tard, objet de consensus [...]. » *LL*, p. 11 (*De la destruction*, p. 16-17).

<sup>562</sup> Sigrid Korff, « Die Treue zum Detail. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ». In : *In der Sprache der Täter: neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*, Stephan Braese (dir.), Opladen, Westdeutscher Verlag 1998, p. 167-197, (p. 169).

<sup>563</sup> « Ce fut une entreprise extrêmement pénible, qui des heures et des jours durant n'avancait pas et même, fort souvent, reculait, où j'étais constamment en proie à des scrupules de plus en plus tenaces et de plus en plus paralysants. Ces scrupules tenaient autant à l'objet de mon récit auquel je croyais, quoi que je fisse, ne pas rendre correctement justice, qu'à une mise en question de la possibilité de toute écriture. » *DA*, p. 344-345 (*Les émigrants*, p. 300-301).

dans le futur, explique l'auteur<sup>564</sup>. C'est dans la même intention que l'auteur décrit trois jeunes femmes juives derrière un métier à tisser (*Max Aurach*) ; en les élevant au rang de divinités mythologiques, il signifie l'importance de ces visages anonymes. Comme l'explique Sigrid Korff, la représentation mythologique de ces trois jeunes femmes dont le destin est l'extermination et à l'image desquelles le narrateur ne peut se soustraire, même en détournant le regard, indique l'ampleur de leur signification pour la vie présente<sup>565</sup>.

Dans le *Dr Henry Selwyn* le thème de la destruction est représenté par la nature abandonnée ainsi que par le suicide du héros éponyme, juif exilé ; il est repris à la fin de l'histoire avec l'article relatant que les restes d'un guide de haute montagne, un ami du Dr Selwyn disparu en été 1914, ont été retrouvés<sup>566</sup> :

Eine Dreiviertelstunde später, ich war gerade im Begriff, eine in Zürich gekaufte Lausanner Zeitung, die ich durchblättert hatte, beiseitezulegen, um die jedes Mal von neuem staunenswerte Eröffnung der Genfer Seelandschaft nicht zu versäumen, fielen meine Augen auf einen Bericht, aus dem hervorging, dass die Überreste der Leiche des seit dem Sommer 1914 als vermisst geltenden Berner Bergführers Johannes Naegeli nach 72 Jahren vom Oberaargletscher wieder zutage gebracht worden waren. – So also kehren sie wieder, die Toten<sup>567</sup>.

L'allusion à la « solution finale », l'extermination des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, est sans ambiguïté lorsque le narrateur dit que les morts reviennent parfois quelques

---

<sup>564</sup> « Die entscheidende Differenz zwischen der schriftstellerischen Methode und der ebenso erfahrungsgierigen wie erfahrungsscheuen Technik des Photographierens besteht allerdings darin, dass das Beschreiben das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördert. Photographien sind die Mementos einer im Zerstörungsprozess und im Verschwinden begriffenen Welt, gemalte und geschriebene Bilder hingegen haben ein Leben in die Zukunft hinein und verstehen sich als Dokumente eines Bewusstseins, dem etwas an der Fortführung des Lebens gelegen ist. » *BU*, p. 178.

<sup>565</sup> « Die Mythologisierung der drei für die Vernichtung bestimmten Jüdinnen zu Göttinnen des Schicksals, denen auch durch Abwenden des Blicks nicht mehr auszuweichen ist, kennzeichnet keine tragische Überhöhung ihres Schicksals, sondern anerkennt die Reichweite ihrer Bedeutung für das gegenwärtige Leben. » Korff, Sigrid : *Die Treue zum Detail. W.G. Sebalds Die Ausgewanderten*. In : Stephan Braese et al. (dir.), *in der Sprache der Täter*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, p. 175.

<sup>566</sup> Mandana Covindassamy propose une autre interprétation puisqu'elle rattache cet article à la manière dont W.G. Sebald envisage le temps en révoquant toute conception linéaire : « En reprenant les positions exprimées par différents auteurs, Sebald fait état d'une pluralité de points de vue qui remet en cause la vision actuelle la plus communément partagée selon laquelle le temps s'écoule de manière linéaire, sans retour possible. Selon l'une des écoles philosophiques mentionnées, le passé du monde a été créé en même temps que ce dernier, si bien que ce qui nous apparaît comme des traces mnésiques du passé n'a en réalité jamais existé. Le présent est également considéré comme la simple lueur déclinante émise par un processus révolu. Le passé et l'avenir sont encore tenus pour des illusions de l'esprit. [...] L'évanescence du temps aboutit à une déréalisation du présent autant qu'à une actualisation du passé. Au lieu de considérer, comme les spéculations philosophiques précédentes, que le présent a un degré de réalité différent du passé et de l'avenir, certains discours tenus par des personnages sébaldiens mettent sur un même plan ce qui est révolu et ce qui est actuel. Sous la forme de ponts jetés au-dessus de l'abîme de la disparition, le retour des morts atteste cette idée. Le premier récit de *Die Ausgewanderten*, « Dr Henry Selwyn », en fournit un parfait exemple, tant par sa composition que par son propos. La boucle du récit se clôt sur la manifestation d'un « revenant », Johannes Naegeli, dont le corps, conservé des décennies durant par un glacier, est rendu au monde contemporain. Cette présence bien concrète possède un degré de réalité différent du souvenir, et incarne la possibilité d'un *anachronisme* du passé. » (p. 316)

<sup>567</sup> « Trois quarts d'heure plus tard – j'étais sur le point de reposer un journal de Lausanne acheté à Zurich, que je venais de feuilleter, pour ne pas manquer l'instant d'émerveillement, toujours renouvelé, où s'ouvre au regard la perspective du Léman -, mes yeux tombèrent sur un article relatant qu'au bout de soixante-douze ans le glacier supérieur de l'Aar venait de restituer la dépouille du guide bernois Johannes Naegeli, porté disparu depuis l'été 1914. – Voilà donc comment ils reviennent, les morts. » *DA*, p. 36 (*Les émigrants*, p. 38-39).

décennies plus tard tels un « petit tas d'os polis, une paire de chaussures cloutées »<sup>568</sup>. L'expression – *ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe* – signifie la Shoah de manière emblématique ; c'est bien ce que découvrirent les Alliés en pénétrant dans les camps de concentration à la fin de la Seconde Guerre mondiale : des vêtements, des chaussures, des prothèses, des piles de cheveux, des dents en or, des corps calcinés. Cette image résume à elle seule l'horreur de l'histoire qui a atteint avec la logique d'extermination de la Shoah le paroxysme du mal. Néanmoins, au-delà de cette première signification qui renvoie à des images réelles – les morts de l'histoire qui hantent notre présent –, ces mots accompagnant la photographie du glacier de l'Aar « qui vient de rendre un guide décédé en 1914 » peuvent être lus également, nous l'avons suggéré plus haut, comme la métaphore de la post-mémoire : les « restes » rejetés par le glacier de l'Aar, symbole des récits des survivants qui apportent leur témoignage. Dans *Paul Bereyter* c'est la photo d'une ligne de chemin de fer qui sert d'incipit. Le héros éponyme mit fin à ses jours à l'âge de 74 ans en se jetant sous un train : ce personnage représente, nous l'avons vu, l'instituteur de l'auteur, Armin Müller, et c'est lorsque Sebald apprit sa mort qu'il décida d'écrire *Die Ausgewanderten*. Paul Bereyter, à cause de ses origines juives, ne put continuer à exercer sa profession d'enseignant et son amie Helen Hollaender fut déportée, avec sa mère, vers le camp de Theresienstadt<sup>569</sup>. Ainsi par le jeu des associations entre le suicide, les chemins de fer, les lois raciales, le camp de concentration de Theresienstadt, la « Solution finale » est au centre du discours ; le lecteur est amené à se poser la question de l'histoire : comment l'intelligence qui n'a cessé de se développer au cours de notre civilisation – notamment à l'époque de la Renaissance et durant le Siècle des Lumières – a-t-elle pu aboutir à un tel paroxysme du mal et renoncer à ses propres valeurs de liberté, de vérité et d'humanisme, comment notre conscience humaine a-t-elle pu permettre une telle évolution ? Le chemin de fer représente la conjugaison du progrès et de la barbarie. Pour Paul il est synonyme de mort ; le train miniature Märklin qu'il possède chez lui symbolise et matérialise son malheur, dit Lucy Landau. Le narrateur se souvient aussi des dessins de l'instituteur que ses élèves devaient reproduire sur le cahier : les gares, les rails, les signalisations, les aiguillages et les entrepôts :

Die Eisenbahn hatte für Paul eine tiefere Bedeutung. Wahrscheinlich schien es ihm immer, als führe sie in den Tod. Fahrpläne, Kursbücher, die Logistik des ganzen Eisenbahnwesens, das alles war für ihn,

<sup>568</sup> « Manchmal nach mehr als sieben Jahrzehnten kommen sie heraus aus dem Eis und liegen am Rand der Moräne, ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe. » *DA*, p. 37.

<sup>569</sup> « Was aus der Helen Hollaender geworden sei, darüber konnte Mme. Landau mir keine genauere Auskunft geben. [...] Nach dem, was sie selbst habe in Erfahrung bringen können, bestünde aber wenig Zweifel daran, dass sie zusammen mit ihrer Mutter deportiert worden sei in einem dieser meist noch vor dem Morgengrauen von den Wiener Bahnhöfen abgehenden Sonderzüge, wahrscheinlich zunächst nach Theresienstadt. » *DA*, p. 73.

wie die Wohnung in S. sogleich erkennen ließ, zeitweise zu einer Obsession geworden. Die in dem leeren Nordzimmer auf einem Brettentisch aufgebaute Märklinanlage steht mir heute noch vor Augen als das Sinn- und Abbild von Pauls deutschem Unglück. Mir fielen bei diesen Worten Mme. Landaus die Bahnhöfe, Gleisanlagen, Stellwerke, Güterhallen und Signale ein, die Paul so oft an die Tafel gemalt hatte und die wir mit möglichster Genauigkeit in unsere Schulhefte übertragen mussten<sup>570</sup>.

Le chemin de fer incarne bien l'inacceptable de notre histoire judéo-chrétienne et de l'histoire allemande. L'auteur explique, à l'occasion d'un entretien avec Eleanor Wachtel, que toute la logistique de la déportation reposait sur le chemin de fer et que de ce fait réel il fit un symbole dans le but d'amener le lecteur à réfléchir. Et c'est là, nous l'avons vu, un point central de la méthode d'écriture de W.G. Sebald qui de cette façon « oblique et tangentielle » transmet son message.

The railway played a very, very pro s *Shoah* film, which to my mind is one of the most impressive documents of this whole fraught business, there are trains all the time, between each episode. They run along the tracks, you see the wagons, minent part, as one knows, in the whole process of deportation. If you look at Claude Lanzmann'and you see the signals and you see the railway lines in Poland and in the Czech Republic and in Austria and in Italy and in Belgium. The whole logistics of deportation was based on the logistics of the railway system. And I do pick that up at one point when I talk about my primary schoolteacher's obsession with the railways. So it seemed a fairly obvious thing to do. It always depends of course on how you put this into practice. The more obvious you make a symbol in a text, the less genuine, as it were, it becomes, so you have to try and do it very obliquely, so that the reader might read over it without really noticing it. You just try and set up certain reverberations in a text and the whole acquires significance that it might not otherwise have<sup>571</sup>.

Dans la troisième histoire, d'abord les récessions économiques, le krach boursier de 1929, ensuite les dépressions de Cosmo – déclenchées par les événements terribles de la Première Guerre mondiale –, puis l'électrothérapie et finalement l'autodestruction d'Ambros signifient bien que l'Histoire, depuis l'avènement de la civilisation moderne du moins, n'est en fait qu'une suite de catastrophes, de guerres et de calamités. Et lorsque le Dr Abramsky dit qu'il aimerait voir Ithaca réduit en poussière, il exprime vraisemblablement la pensée de l'auteur

---

<sup>570</sup> « Les chemins de fer revêtaient pour Paul une profonde signification. Vraisemblablement avait-il toujours pensé qu'ils menaient à la mort. Les itinéraires, les horaires, les indicateurs, toute la logistique ferroviaire étaient à certaines périodes devenus pour lui, comme son appartement de S. le trahissait aussitôt, une véritable obsession. Le train miniature Märklin installé sur des tréteaux dans la chambre vide donnant au nord m'apparaît encore aujourd'hui comme le symbole et le reflet du malheur que Paul a connu en Allemagne. Quant à moi, les propos de Mme Landau me rappelèrent les gares, les rails, les signalisations, les aiguillages et les entrepôts que Paul nous avait si souvent dessinés au tableau et que nous devions reproduire dans nos cahiers avec la plus grande exactitude possible. » *DA*, p. 90-91 (*Les émigrants*, p. 86).

<sup>571</sup> « Le rail joua une part très, très importante, comme on le sait, dans tout le processus de la déportation. Si vous regardez le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, qui est à mon avis l'un des documents les plus impressionnants sur toute cette chose angoissante, il y a tout le temps des trains, entre chaque épisode. Ils courent le long des voies ferrées, vous voyez les wagons, et vous voyez les signaux et vous voyez les lignes de chemin de fer en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Autriche, en Italie et en Belgique. Toute la logistique de la déportation était fondée sur celle du système ferroviaire. Et j'ai repris ça lorsque je parle de l'obsession du chemin de fer de mon instituteur. Cela paraissait assez évident à faire. Naturellement, cela dépend toujours de la manière dont vous réalisez les choses. Plus vous rendez évident un symbole dans un texte, moins il devient, pour ainsi dire, authentique, donc vous devez essayer de présenter les choses de manière oblique, de telle sorte que le lecteur puisse le lire sans vraiment le remarquer. Vous essayez de créer certaines réverbérations dans un texte et l'ensemble revêt une signification qu'il ne pourrait pas avoir autrement » « Ghost hunter, by Eleanor Wachtel ». In : *The emergence of memory, Conversations with W.G. Sebald*, edited by Lynne Sharon Schwartz, p. 53-54 (traduction personnelle).



selon laquelle de grands pans d'histoire devraient être annihilés et engloutis par la destruction naturelle parce qu'ils sont, à l'image de l'électrothérapie, intolérables<sup>572</sup> : *Dem Mäusevolk gilt heute meine Hoffnung, und sie gilt den Holzbohrern, den Klopfkäfern und Totenuhren, die das ächzend an einigen Stellen schon nachgebende Sanatorium über kurz oder lang zum Einsturz bringen werden*<sup>573</sup>. C'est au XVI<sup>e</sup> siècle que paraît s'être enclenché le processus négatif de l'histoire, suggère W.G. Sebald, dans son interprétation du célèbre tableau de Rembrandt, *La leçon d'anatomie du Professeur Tulp*. Le commentaire de Sebald est en réalité une critique adressée au cartésianisme qui invite à mépriser le corps humain pour ne s'intéresser qu'à la mécanique seule. L'auteur désapprouve le fait que les participants de la dissection publique aient le regard dirigé sur le diagramme – et non pas sur le corps –, qui représente la réduction scientifique de la matérialité corporelle. Descartes écrit dans les *Méditations métaphysiques* qu'il faut détourner son regard de la chair incompréhensible et le fixer sur ce qui peut être compris, souligne Sebald. Le tableau de Rembrandt dans sa composition montre bien, précise-t-il, que le peintre fut le seul à compatir à la douleur humaine, pour autant que la main difforme d'Aris Kindt affiche la violence exercée à son égard (nous citons ici le passage dans son intégralité car il représente un point central de la vision sébaldienne de l'Histoire) :

Im Januar 1632, während des Aufenthalts in Holland und somit zu einer Zeit, da Browne mehr als jemals zuvor vertieft war in die Geheimnisse des menschlichen Körpers, wurde im Amsterdamer Waagebouw eine öffentliche Prosektur vorgenommen an der Leiche des wenige Stunden zuvor wegen Diebstahls gehenkten Stadtgauners Adriaan Adriaanszoon alias Aris Kindt. Obzwar nirgends eindeutig belegt, ist es mehr als wahrscheinlich, dass Browne die Ankündigung dieser Prosektur nicht entgangen war und dass er dem spektakulären, von Rembrandt in seiner Porträtierung der Chirurgen Gilde festgehaltenen Ereignis beigewohnt hat, zumal die alljährlich in der Tiefe des Winters stattfindende anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaas Tulp nicht nur für einen angehenden Mediziner von größtem Interesse, sondern darüber hinaus auch ein bedeutendes Datum im Kalender der damaligen, aus dem Dunkel, wie sie meinte, ins Licht hinaustretenden Gesellschaft gewesen ist. Zweifellos handelte es sich bei dem vor einem zahlenden Publikum aus den gehobenen Ständen gegebenen Schauspiel einesteils um eine Demonstration des unerschrockenen Forschungsdrangs der neuen Wissenschaft, andernteils aber, obzwar man das sicher weit von sich gewiesen hätte, um das archaische Ritual der Zergliederung eines Menschen, um die nach wie vor zum Register der zu verhängenden Strafen gehörende Peinigung des Fleisches des Delinquenten bis über den Tod hinaus. Dass es bei der Amsterdamer anatomischen Vorlesung um mehr ging als um die gründlichere Kenntnis der inneren menschlichen Organe, dafür spricht der an Rembrandts Darstellung ablesbare zeremonielle Charakter der Zerschneidung des Toten – die Chirurgen sind in ihrem besten Staat, und Dr. Tulp hat sogar seinen Hut auf dem Kopf – ebenso wie die Tatsache, dass nach der Vollendung der Prozedur ein feierliches, in gewissem Sinne symbolhaftes Bankett abgehalten wurde. Stehen wir heute im Mauritshuis vor dem gut zwei mal eineinhalb Meter messenden Anatomiegemälde Rembrandts, so stehen wir an der Stelle derer, die im Waagebouw seinerzeit dem Vorgang der Sezierung gefolgt sind, und meinen zu sehen, was diese gesehen haben: den grünlichen, im Vordergrund daliegenden Leib Aris Kindts mit dem gebrochenen Nacken und der in der Todesstarre furchtbar hervorgewölbten Brust. Und doch ist es fraglich, ob diesen Leib je in Wahrheit

<sup>572</sup> La possible allusion à Kafka (*Die Verwandlung*), qui de façon analogue songe à disparaître, à devenir plus étroit, plus petit, à devenir invisible, souligne selon Uwe Schütte encore une fois le mouvement de repli, de recul, de diminution dont la dernière conséquence est l'exil d'Ambros dans la mort à travers l'annihilation de son propre corps.

<sup>573</sup> « J'ai mis tous mes espoirs dans la gent trotte-menu, et aussi dans les vrillettes, horloges de la mort et perce-bois qui, à plus ou moins brève échéance, vont faire tomber en ruine ce sanatorium, lequel cède déjà par endroits en émettant des craquements sinistres. » DA, p. 165 (*Les émigrants*, p. 149).

einer gesehen hat, denn die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung diente nicht zuletzt der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers. Bezeichnenderweise sind ja die Blicke der Kollegen des Doktors Tulp nicht auf diesen Körper als solchen gerichtet, sondern sie gehen, freilich haarscharf, an ihm vorbei auf den aufgeklappten anatomischen Atlas, in dem die entsetzliche Körperlichkeit reduziert ist auf ein Diagramm, auf ein Schema des Menschen, wie es dem passionierten, an jenem Januarmorgen im Waagebouw angeblich gleichfalls anwesenden Amateuranatomen René Descartes vorschwebte. Bekanntlich lehrte Descartes in einem der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung, dass man absehen muss von dem unbegreiflichen Fleisch und hin auf die in uns bereits angelegte Maschine, auf das, was man vollkommen verstehen, restlos für die Arbeit nutzbar machen und, bei allfälliger Störung, entweder wieder instand setzen oder wegwerfen kann. Der seltsamen Ausgrenzung des doch offen zur Schau gestellten Körpers entspricht es auch, dass die vielgerühmte Wirklichkeitsnähe des Rembrandtschen Bildes sich bei genauerem Zusehen als eine nur scheinbare erweist. Entgegen jeder Gepflogenheit nämlich beginnt die hier dargestellte Prosektur nicht mit der Öffnung des Unterleibs und der Entfernung der am ehesten in den Verwesungszustand übergehenden Eingeweide, sondern (und auch das deutet möglicherweise auf einen Akt der Vergeltung) mit der Sezierung der straffälligen Hand. Und mit dieser Hand hat es eine eigenartige Bewandnis. Nicht nur ist sie, verglichen mit der dem Beschauer näheren, geradezu grotesk disproportioniert, sie ist auch anatomisch gänzlich verkehrt. Die offengelegten Sehnen, die, nach der Stellung des Daumens, die der Handfläche der Linken sein sollten, sind die des Rückens der Rechten. Es handelt sich also um eine rein schulmäßige, offenbar ohne weiteres dem anatomischen Atlas entnommene Aufsetzung, durch die das sonst, wenn man so sagen kann, nach dem Leben gemalte Bild genau in seinem Bedeutungszentrum, dort, wo die Einschnitte schon gemacht sind, umkippt in die krasseste Fehlkonstruktion. Dass Rembrandt sich hier irgendwie vertan hat, ist wohl kaum möglich. Vorsätzlich erscheint mir vielmehr die Durchbrechung der Komposition. Die unförmige Hand ist das Zeichen der über Aris Kindt hinweggegangenen Gewalt. Mit ihm, dem Opfer, und nicht mit der Gilde, die ihm den Auftrag gab, setzt der Maler sich gleich. Er allein hat nicht den starren cartesischen Blick, er allein nimmt ihn wahr, den ausgelöschten, grünlichen Leib, sieht den Schatten in dem halboffenen Mund und über dem Auge des Toten<sup>574</sup>.

---

<sup>574</sup> « C'est en janvier 1632, durant le séjour de Browne en Hollande, donc en un temps où les mystères du corps humain devaient le préoccuper plus que jamais, qu'eut lieu au Waagebouw d'Amsterdam la dissection publique du cadavre d'un malfaiteur condamné pour vol et pendu haut et court peu d'heures auparavant, Adriaan Adriaanszoon, alias Aris Kindt. Si nous n'en avons pas la preuve formelle, il est pourtant plus que probable que l'annonce de la dissection n'a pas échappé à Browne et qu'il a assisté en personne au spectaculaire événement représenté par Rembrandt dans son portrait collectif de la corporation des chirurgiens, tant il est vrai que la leçon d'anatomie du professeur Tulp, donnée chaque année au cœur de l'hiver, n'était pas seulement du plus haut intérêt pour un médecin en herbe mais faisait véritablement date dans le calendrier de la société de l'époque, en passe, comme elle le croyait, de s'arracher aux ténèbres pour pénétrer enfin dans la lumière. Le spectacle donné en présence d'un public payant issu des classes aisées n'était pas seulement destiné à démontrer à chacun que la science nouvelle avançait sans peur sur le chemin de la connaissance, il s'agissait aussi de quelque chose d'autre, que l'on eût sans doute récusé avec force, à savoir du rituel archaïque de démembrement d'un homme, de la stricte application de la peine requise contre le délinquant, laquelle impliquait que sa chair fût meurtrie jusqu'après la mort. Le caractère officiel de la dissection du défunt telle que Rembrandt l'a représentée – les chirurgiens sont tirés à quatre épingles et le professeur Tulp est même coiffé de son chapeau -, mais aussi le fait qu'un banquet solennel, en quelque sorte symbolique, a lieu à l'issue de la procédure, prouvent que la leçon d'anatomie d'Amsterdam n'a pas uniquement pour objet l'approfondissement de la connaissance des organes internes de l'homme. Lorsque nous nous tenons aujourd'hui, au Mauritshuis, devant ce tableau anatomique de Rembrandt qui mesure bien un mètre cinquante par deux, nous nous trouvons exactement à la place de ceux qui suivirent le processus de dissection, à l'époque, au Waagebouw, et nous croyons voir ce qu'ils ont vu : allongé au premier plan, le cadavre verdâtre d'Aris Kindt, la nuque brisée, le torse effroyablement bombé sous l'effet de la rigidité cadavérique. Et cependant, on peut se demander si quelqu'un a réellement vu ce cadavre car l'art de la dissection, à l'époque en plein essor, consistait au bout du compte à rendre invisible le corps coupable. C'est ainsi que les regards des collègues du Dr Tulp ne sont pas fixés sur ce corps en tant que tel ; ils ne font que le frôler car il s'agit surtout de ne pas perdre de vue l'atlas anatomique ouvert où l'effroyable corps matériel se trouve réduit à un diagramme, à un schéma d'homme tel que le concevait l'amateur passionné d'anatomie, René Descartes, qui semble avoir compté, lui aussi, au nombre des spectateurs présents au Waagebouw en cette matinée de janvier. Dans ses méditations philosophiques, qui constituent une contribution essentielle à l'histoire de la sujétion, Descartes enseignait qu'il faut détourner son regard de la chair incompréhensible, le fixer sur la machine disposée en nous, sur ce qui peut être compris totalement, utilisé plus efficacement et, en cas de dysfonctionnement, réparé ou mis au rancart. Au singulier isolement dans lequel nous apparaît le cadavre pourtant entouré de monde correspond le fait que le réalisme tant vanté de ce tableau de Rembrandt ne résiste pas à l'examen. C'est ainsi que l'autopsie ne commence pas par l'abdomen qu'il conviendrait d'ouvrir pour éloigner au plus tôt les viscères où le phénomène de décomposition se manifeste en premier lieu, mais (et cela suggère également un acte de représailles) par la dissection de la main délictueuse. Et cette main présente d'ailleurs des particularités tout à fait remarquables. Comparée à celle qui repose le plus près du spectateur, elle

C'est contre cela que l'auteur s'insurge car, selon lui, René Descartes est le déclencheur d'une pensée rationnelle faisant fi de la nature humaine en tant que telle, qui a ouvert la voie à l'exploitation impitoyable de la nature et à la logique d'Auschwitz<sup>575</sup>. Le thème de la destruction s'affiche dans la dernière et quatrième histoire à travers la ville de Manchester mais aussi à travers le personnage de Max Aurach qui a pu s'enfuir de son pays grâce à un transport d'enfants et retrouvera plus tard à Manchester les « insignes » de la Shoah. Car au-delà des maisons, des filatures, des teintureries, des réservoirs de gaz, des usines chimiques et des manufactures diverses, au-delà du « noir profond » du centre de la cité, ce sont les nombreuses cheminées des fabriques qui impressionnèrent le peintre. La politique d'extermination voulue par le Troisième Reich se retrouve dans l'ultime récit de *Die Ausgewanderten*<sup>576</sup>. Une fois installé à Manchester, le seul voyage qu'entreprend Max Aurach est celui de Colmar. Et là, la « monstruosité de la souffrance » qui émane des tableaux de Matthias Grünewald l'envahit tels le flux et le reflux de la marée : *Die Ungeheuerlichkeit des Leidens, das, ausgehend von den vorgeführten Gestalten, die ganze Natur überzog, um aus den erloschenen Landschaften wieder zurückzufluten in die menschlichen Todesfiguren, diese Ungeheuerlichkeit bewegte sich nun auf und nieder in mir nicht anders als die Gezeiten des Meers*<sup>577</sup>. C'est dans cette « monstruosité de la souffrance » que le récit a ses ancrages et c'est

---

nous apparaît à la fois démesurément grande et totalement inversée du point de vue strictement anatomique. Les tendons dénudés qui devraient être ceux de la paume de la main gauche sont en fait ceux du dos de la main droite. Il s'agit donc d'une figure purement scolaire, d'un emprunt à l'atlas d'anatomie en vertu duquel le tableau, au demeurant peint d'après nature, présente un défaut de construction criant à l'endroit même où s'exprime sa signification centrale, à savoir là où la chair a d'ores et déjà été incisée. Il est à peine pensable que Rembrandt ait fait cela sans le vouloir. Autrement dit, la rupture dans la composition me semble tout à fait intentionnelle. La main difforme témoigne de la violence qui s'exerce à l'encontre d'Aris Kindt. C'est avec lui, avec la victime, et non avec la guilde des chirurgiens qui lui a passé commande du tableau, que le peintre s'identifie. Lui seul n'a pas le froid regard cartésien, lui seul perçoit le corps éteint, verdâtre, voit l'ombre dans la bouche entrouverte et sur l'œil du mort. » *RS*, p. 22-27 (*Anneaux de Saturne*, p. 23-28).

<sup>575</sup> Nous suivons ici Anne Fuchs. In : Anne Fuchs & J.J. Long *W.G. Sebald and the writing of History*, p. 125

« Descartes's influential *Discours de la méthode* which appeared in 1637 led to a pronounced and well-known opposition of mind and body and the radical devaluation of all non-cognitive areas and faculties of life. For Descartes, sensory perception is totally unreliable, only thought can provide man with certainty of his existence. One result of the extreme opposition of mind and body in Descartes's thinking is, for instance, his view of animals as mere automata, that is, as mechanisms which are cleverly constructed but devoid of a soul. For Sebald, Descartes's canonical distinction results not only in the disastrously anthropocentric world-view of the modern era but also in the devaluation of the very notion of biological life. The hierarchisation of the mind over the body goes hand in hand with the objectification of the body. Sebald implies that Descartes's rationalism produces a dangerously utilitarian concept of nature that categorises life according to its usefulness. According to this logic, the flesh which is beyond our comprehension, as Sebald puts it, must be made useful for work or, in the event of a fault, either repaired or discarded. [...] it is clear that Sebald, like Adorno and Horkheimer before him, makes a connection between European rationalism and the emergence of a biopolitics that made Auschwitz possible ».

<sup>576</sup> « Erst als diese gleichsam bengalische Illumination erlosch, konnte das Auge, sagte Aurach, ausschweifen, hinweg über die Reihe um Reihe hinter- und ineinander gestaffelten und verschobenen Häuserzeilen, über die Spinnereien und Färbereien, die Gaskessel, Chemiewerke und Fabrikationsanlagen jeder Art, bis zu der mutmaßlichen Mitte der Stadt hinauf, wo alles überzugehen schien in einem tiefschwarzen, in keiner Weise mehr differenzierten Bezirk. Das eindrucksvollste freilich, sagte Aurach, waren die, so weit man sehen konnte, überall aus der Ebene und dem flachen Häusergewirr herausragenden Schlotte. » *DA*, p. 250.

<sup>577</sup> « La monstruosité de la souffrance qui, émanant des personnages représentés, recouvre la nature entière pour ensuite refluer des paysages éteints et pénétrer les figurations humaines de la mort, cette monstruosité se mettait

par rapport à ce motif que l'auteur situe l'histoire. Le narrateur constate à Kissingen que durant la Nuit de Cristal le cimetière juif a été détruit et que l'Office du travail a été bâti sur les lieux de cette tragédie<sup>578</sup>. Malgré le mauvais état des tombes, il peut lire les noms de familles juives témoignant de leur intégration en Allemagne ; ils avaient leurs racines dans le pays, avaient fait leur la langue allemande et avaient au fil de l'Histoire acquis une identité marquée par le pays, l'histoire, la religion, la culture et les traditions allemandes. Le narrateur perçoit à travers la litanie des noms gravés sur les sépultures l'étroite union judéo-allemande ; mais le cimetière non entretenu, l'état de délabrement des tombes montrent à quel point la mémoire de ces familles semble avoir été oubliée<sup>579</sup>. Durant son séjour à Kissingen et à Steinach le silence consensuel des Allemands lui devient insupportable<sup>580</sup>. Ce motif (l'« amnésie » des Allemands après la Seconde Guerre mondiale) qu'Alexander et Margarete Mitscherlich ont décrit et commenté dans *Die Unfähigkeit zu trauern*<sup>581</sup> est associé par Sebald à l'abêtissement.

Certes, avec *Nach der Natur, Ein Elementargedicht*, Sebald s'affirme en tant qu'écrivain, mais c'est avec *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995), *Austerlitz* (2001) qu'observateur critique, il poursuit un chemin qui le conduit au-delà d'une description de l'inacceptable à une métaphysique de l'histoire :

Aber was wissen wir schon im voraus vom Verlauf der Geschichte, der sich entwickelt nach irgendeinem, von keiner Logik zu entschlüsselnden Gesetz, bewegt und in seiner Richtung verändert oft im entscheidenden Moment von unwägbar Winzigkeiten, durch einen kaum spürbaren Luftzug, durch ein zur Erde sinkendes Blatt oder durch einen von einem Auge zum anderen quer durch eine Menschenversammlung gehenden Blick. Nicht einmal in der Rückschau können wir erkennen, wie es wirklich vordem gewesen und zu diesem oder jenem Weltereignis gekommen ist.<sup>582</sup>

---

à présent en mouvement, montant et descendant en moi exactement comme les oscillations des marées. » DA, p. 253 (*Les émigrants*, p. 22-223).

<sup>578</sup> « Die das frühere Bethaus ersetzende sogenannte Neue Synagoge, ein schwerer, halb altdeutscher, halb byzantinischer Bau aus der Zeit der Jahrhundertwende, war in der Kristallnacht demoliert und anschließend über mehrere Wochen hinweg abgerissen worden. An ihrer Statt, in der Maxstrasse, unmittelbar gegenüber der rückwärtigen Einfahrt in den Rathaushof, steht heute das Arbeitsamt. » DA, p. 331-332.

<sup>579</sup> « Der Anblick, der sich mir von dort aus bot, stimmte nicht zu den mit dem Wort *Friedhof* verbundenen Vorstellungen; vielmehr sah ich auf ein seit langen Jahren verlassen daliegendes, allmählich in sich zerfallendes und versinkendes Gräberfeld, hohes Gras, Wiesenblumen, Baumschatten in einer leichten Bewegung der Luft. Nur hie und da zeigte ein Stein auf einem der Grabmale, dass jemand einen Verstorbenen besucht haben musste – vor welcher Zeit auch immer. Ich konnte die eingemeißelten Schriftzüge nicht mehr alle entziffern, aber was an Namen noch lesbar war – Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Baumblatt und Blumenthal -, das gab mir den Gedanken ein, dass die Deutschen den Juden vielleicht nichts so missgönnt haben als ihre schönen, mit dem Land und der Sprache, in der sie lebten, so sehr verbundenen Namen. » DA, p. 334-335.

<sup>580</sup> « Obgleich ich während meines mehrtätigen Aufenthalts in Kissingen und in dem von seinem einstmaligen Charakter nicht das geringste mehr verratenden Steinach zur Genüge beschäftigt gewesen bin mit meinen Nachforschungen und meiner wie immer nur mühevoll vorangehenden Schreibarbeit, spürte ich doch in zunehmendem Maß, das die rings mich umgebende Geistesverarmung und Erinnerungslosigkeit der Deutschen, das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte, mir Kopf und Nerven anzugreifen begann. » DA, p. 337-338.

<sup>581</sup> Sebald s'est appuyé sur leur essai pour rédiger son travail sur la destruction des villes allemandes.

<sup>582</sup> « Mais que savons-nous d'avance du déroulement de l'histoire, qui évolue selon une loi échappant à toute logique, animé et modifié dans son cours à un moment souvent décisif par des riens insignifiants et incalculables, par un courant d'air à peine perceptible, par une feuille tombant par terre ou par un regard traversant une assemblée. Même la rétrospective ne nous permet pas de percevoir comment les choses se sont effectivement

La contemplation de la nature ainsi que la critique d'une civilisation occidentale qui s'est peu à peu éloignée de la sagesse antique aboutissent à la construction d'une intelligence de notre existence. W.G. Sebald fustige l'hégémonie du rationalisme qui, selon lui, détruit l'homme et son environnement. C'est pourquoi, à travers une reconnaissance de la nature, une quête de la vérité historique, il édifie une éthique visant à redonner une souveraineté à l'homme. L'hymne à la nature présent dans l'œuvre de l'auteur, la recherche de l'authenticité historique, l'étude des différents événements historiques dans leur vérité concrète, la constatation de la vanité de l'architecture de l'époque bourgeoise, tout cela mis en miroir grâce à un tissu narratif qui multiplie les réflexions, distille une philosophie critique de l'histoire. Ceci s'apparente fort à *L'homme sans monde (Mensch ohne Welt)* de Günther Anders, qui décrit l'autodestruction du soi dans le monde mécanisé et pour qui *l'état d'inertie où se trouvent les hommes contemporains est fonction de leur exclusion, de leur étrangeté dans le monde, leur acosmie*<sup>583</sup>.

## I. 2. Critique de la société moderne

À l'instar de penseurs tels que Günther Anders ou Herbert Marcuse, W.G. Sebald adresse une vive critique à l'homme actuel qu'il voit sous les traits de *l'homo technicus*. Selon lui les catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle – la Première et la Seconde Guerres mondiales, la Shoah, Hiroshima et Nagasaki, la menace nucléaire permanente – ne sont que l'aboutissement d'un processus enclenché avec les Grandes découvertes, le rationalisme cartésien et le colonialisme. C'est la raison pour laquelle, tout au long de son œuvre, il traite de l'exploitation de la nature par l'homme, de la volonté de puissance exprimée à travers l'architecture, du progrès technique, et dénonce le mépris de l'homme pour l'homme.

Le narrateur du *Dr Selwyn* s'indigne de l'indifférence de certains face à la condition des personnes qu'ils emploient *qui pour une poignée d'argent accomplissaient sans trêve les nombreuses tâches indispensables au déroulement de la vie de tous les jours*<sup>584</sup>. Comment ces gens peuvent-ils vivre avec l'idée que « derrière » les murs se tiennent les ombres de ceux qui travaillent pour eux, s'interroge le narrateur ; ils devraient avoir peur de ces êtres fantomatiques condamnés à errer derrière les murs :

---

passées et comment tel ou tel événement du monde a pu se produire. » *CS*, p. 17 (traduction personnelle) Il semblerait ici que Sebald reprenne les mots fameux de Leopold von Ranke.

<sup>583</sup> Daglind Sonolet : *Günther Anders : phénoménologie de la technique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 45.

<sup>584</sup> *Les émigrants*, p. 20.

Ich versuchte mir oft auszudenken, **wie das Innere der Köpfe der Leute beschaffen gewesen sein musste**, die mit der Vorstellung leben konnten, dass hinter den Wänden der Zimmer, in denen sie sich aufhielten, irgendwo immer die Schatten der Dienerschaft am Huschen waren, und ich bildete mir ein, **dass sie Angst hätten haben müssen vor dem gespenstischen Wesen** derer, **die für ein geringes Geld rastlos die vielen alltäglich anfallenden Arbeiten verrichteten**<sup>585</sup>.

W.G. Sebald semble déplorer le fait que notre société moderne ne respecte pas les impératifs catégoriques de la loi morale qui constituaient pour les Grecs la condition de toute cité<sup>586</sup>. Il évoque, nous le verrons, dans le carnet d'Ambros le modèle de ces civilisations antiques ; contrairement à Hegel qui envisage le progrès de manière positive, Sebald partage avec Rousseau la nostalgie du passé et le désir de retrouver des valeurs originelles. Et au-delà de la théorie de l'exploitation des dominés par les dominants, de la dialectique maître/valet, exploitant/exploité, ce passage fait penser au philosophe Herbert Marcuse qui dénonce la société capitaliste puisqu'elle met en question toute l'existence de l'homme, *la réalité humaine*<sup>587</sup>, dans la mesure où la réalité capitaliste est une *catastrophe de l'essence humaine*. En opposant *un horrible immeuble (einen scheußlichen Wohnblock)* à *l'ancienne maison Lerchenmüller (das wunderbare alte Lerchenmüller-Haus)*, le narrateur dénonce le modernisme et l'idée moderne de ville<sup>588</sup>. Encore une fois Sebald exprime au moyen d'images sa détestation de l'ère moderne puisque celle-ci éloigne de plus en plus l'homme de son environnement naturel : l'immeuble (du moins l'immeuble de rapport) fait partie des symboles de l'ère industrielle – ces constructions étaient destinées aux ouvriers qui pour la plupart avaient quitté leur terre natale. Le narrateur fait une esquisse de la maison idéale dans *Ambros Adelwarth* : c'est une maison sur l'eau entourée de verdure et faite de cloisons en papier<sup>589</sup> ; cette habitation, dont l'auteur a pris soin de joindre la photographie, replace l'homme au milieu des éléments – l'eau, la terre et le ciel – et le nom de Kyoto fait allusion à la culture japonaise à laquelle Sebald a adressé un hommage en composant 23 poèmes<sup>590</sup>

---

<sup>585</sup> « J'ai souvent essayé de m'imaginer à quoi pouvait bien ressembler l'intérieur de la tête de ces gens capables de vivre en sachant que, derrière les cloisons des pièces où ils se tenaient, glissaient les ombres furtives des domestiques à leur service, et je me disais qu'en toute logique ils auraient dû avoir peur de ces existences fantomatiques qui pour une poignée d'argent accomplissaient sans trêve les nombreuses tâches indispensables au déroulement de la vie de tous les jours. » DA, p. 17 (*Les émigrants*, p. 20) (soulignements personnels)

<sup>586</sup> J.P. Vernant dans son ouvrage *Mythe et pensée chez les Grecs* souligne que la vertu morale – désignée par Αἰδώς (le respect) et Δίκη (la justice) - représentait chez les Grecs la condition de toute πόλις (cité) : « Ayant en mains toutes les techniques, les hommes ne peuvent encore instituer une société politique ; il leur manque l'essentiel : ce qui doit les unir dans les liens de la φιλία et que ni Prométhée, ni Héphaïstos, ni Athéna ne peuvent leur donner, parce que Zeus est seul à le posséder : l'Αἰδώς et la Δίκη, vertus morales autant que politiques. » J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 28.

<sup>587</sup> H. Marcuse, « Neue Quellen zur Grundlegung des Historischen Materialismus », *Die Gesellschaft*, vol. IX, 1932, p. 136 sq. Réédition dans *Schriften I*, p. 516 (cf. Daglind Sonolet, p. 66).

<sup>588</sup> DA, p. 84.

<sup>589</sup> « [...] wo der alleinstehende Legationsrat in der Nähe von Kioto ein wunderschönes Wasserhaus besaß. Halb als Kammerdiener, halb als Gast des Legationsrats hat der Ambros an die zwei Jahre in diesem schwimmenden und so gut wie leeren Haus verbracht und sich dort meines Wissens weit wohler gefühlt als an jedem anderen Ort bis dahin. » DA, p. 115.

<sup>590</sup> W.G. Sebald, *For years now*, Shortbooks, London, 2001.

inspirés du haïku japonais<sup>591</sup>. Il est aussi question dans cette histoire de redonner à la nourriture sa signification originelle, c'est-à-dire celle de prodige – *Wunder* – que le narrateur oppose à *Viktualien*. Tandis que Fritz, un camarade de classe du narrateur enfant, s'intéresse aux « victuailles », à la manière de les préparer et de les consommer, tous deux – le narrateur et son ami Fritz – s'arrêtent devant l'épicerie fine Turra ou chez le marchand de fruits exotiques Einsiedler : là ils contemplent l'aquarium à truites et une fois, alors qu'ils se tiennent devant la boutique, le marchand leur offre une poire Louis-bonne, qualifiée par le narrateur de véritable prodige<sup>592</sup>. Ce discours s'apparente fort à celui de Jean Baudrillard qui note que la société de consommation a remplacé la prodigalité par l'abondance<sup>593</sup>; le philosophe en effet accuse notre logique sociale d'avoir transformé les richesses naturelles, la profusion des sociétés primitives en *consommation forcée à perpétuité, sœur jumelle de la rareté* :

Il n'est donc pas paradoxal de soutenir que dans nos sociétés « affluentes », l'abondance est perdue, et qu'elle ne sera pas restituée par un surcroît de productivité à perte de vue, par la libération de nouvelles forces productives. Puisque la définition structurelle de l'abondance et de la richesse est dans l'organisation sociale, seule une révolution de l'organisation sociale et des rapports sociaux pourrait l'inaugurer. Reviendrons-nous un jour, au-delà de l'économie de marché, à la prodigalité ? Au lieu de la prodigalité, nous avons la « consommation », la consommation forcée à perpétuité, sœur jumelle de la rareté. C'est la logique sociale qui a fait connaître aux primitifs la « première » (et la seule) société d'abondance. C'est notre logique sociale qui nous condamne à une pénurie luxueuse et spectaculaire<sup>594</sup>.

Le narrateur, à travers le geste de l'épicier offrant aux deux enfants un fruit merveilleux – rare par sa beauté et sa qualité – et qui rappelle le jardin d'Eden, semble vouloir transmettre le même message que le philosophe.

Ce sont plusieurs thèmes abordés dans *Ambros Adelwarth* qui manifestent le regard critique de l'auteur sur la société : l'argent et le jeu, l'électrothérapie, la circulation automobile, la frénésie de la consommation, la passion de la destruction (*Zerstörungssucht*) et finalement le tourisme de masse. Situés dans le contexte de l'avant-Première Guerre

<sup>591</sup> Le haïku japonais est une forme poétique très codifiée et à forte composante symbolique. Poème très bref, le haïku fait référence à la nature.

<sup>592</sup> « Übrigens hat der Fritz, der aus einer vielköpfigen, im Schwarzenbach wohnenden Kleinhäuslerfamilie stammte und, soweit man wusste, keinen richtigen Vater hatte, an nichts so viel Interesse gehabt wie an allem, was mit **Viktualien**, mit ihrer **Zubereitung** und **Einverleibung** zu tun hatte. Jeden Tag verbreitete er sich auf das ausführlichste über die Qualität der von mir mitgebrachten und mit ihm geteilten Brotzeit, und beim Heimgehen blieben wir immer stehen vor der Auslage des Feinkostgeschäfts Turra oder vor derjenigen der Südfrüchtehalle Einsiedler, in der ein tiefgrünes, luftdurchsprudertes Forellenaquarium der Hauptanziehungspunkt war. Einmal, wir waren lang schon vor der Einsiedlerschen Halle gestanden, aus deren schattigem Inneren an diesem Septembermittag eine wohlthuende Kühle herausstrich, ist der alte Einsiedler auf der Schwelle erschienen und hat uns beiden je eine **Kaiserbirne** geschenkt, **ein wahres Wunder** nicht bloß in Anbetracht dieser **prachtvollen Raritäten**, sondern hauptsächlich in anbetracht der weithin bekannten cholерischen Veranlagung des Einsiedler, der nichts so sehr hasste wie das Bedienen der ihm verbliebenen spärlichen Kundschaft. » *DA*, p. 49 (soulagement personnel).

<sup>593</sup> « La consommation est devenue la morale de notre monde. Elle est en train de détruire les bases de l'être humain, i.e. l'équilibre que la pensée européenne, depuis les Grecs, a maintenu entre les racines mythologiques et le monde du logos. » Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Editions Denoël, 1970.

<sup>594</sup> *Ibid.*

mondiale, les casinos et les jeux de hasard illustrent l'enthousiasme et l'excitation ambiante de ces années-là mais aussi, semble-t-il, la manière dont aujourd'hui certains spéculateurs manipulent l'argent. Alors que le terme de casino désigne à notre époque un établissement public, légal et contrôlé qui fait commerce de jeux de hasard avec l'accord des pouvoirs publics et moyennant le versement d'une redevance ou de taxes ainsi que l'accomplissement de quelques obligations, le jeu – individuel ou collectif – échappe aux normes de la vie sociale : jouer c'est se situer en dehors des contraintes de l'existence ordinaire : dans la plupart des définitions du jeu, celui-ci est assimilé au divertissement. Ainsi, l'on évoque la théorie pascalienne du divertissement qui permet à l'homme de s'illusionner et de se détourner de la réalité. Et l'on pense également à l'activité ludique et joyeuse de l'enfant qui consiste à découvrir la vie et à en faire l'apprentissage. Cosmo, qui aimait par-dessus tout dépenser dans les hôtels de luxe, prend la décision de jouer dans les casinos européens (entre l'année 1911 et 1913) car son père a diminué les sommes exorbitantes qu'il lui allouait. Ambros Adelwarth raconte que son compagnon, pour trouver le bon numéro à la roulette, se plongeait dans un état second et qu'il était en dehors de la vie ordinaire. L'argent, les casinos, le jeu représentent vraisemblablement l'ivresse que connut le monde dans ces années, mais constituent également un monde à l'extérieur de l'histoire et de la propre histoire de Cosmo. Le hasard du jeu, le vertige des calculs de probabilité permettent à Cosmo, Juif exilé, de s'extraire de l'antagonisme entre pays natal et pays d'origine. Et étant donné le principe d'écriture *oblique et tangentielle* que s'est donné Sebald, il n'est pas interdit de voir derrière cette notion de jeu une critique du narrateur à l'égard de la finance internationale qui, dans les années 90, dispose d'outils de plus en plus perfectionnés et parvient à gagner, grâce à des combinaisons, des stratégies et des calculs extrêmement savants, des sommes considérables – *beträchtliche Summen* – tout en échappant à la régulation financière, comme par exemple les hedge funds ou « fonds spéculatifs »<sup>595</sup>. Lorsque le narrateur décrit comment le jeune Cosmo Solomon grâce à des calculs de probabilités – *Probabilitätskalkül* – réalise des gains fabuleux,

---

<sup>595</sup> Les *hedge funds* (fonds spéculatifs) sont le fait d'une catégorie particulière d'investisseurs s'adressant à de « gros » clients fortunés qui acceptent de prendre des risques (*risk lovers*) en vue d'obtenir une rentabilité élevée. Ces acteurs, domiciliés pour la plupart aux États-Unis ou dans les centres off shore, ne sont assujettis à aucune réglementation dans la mesure où ils ne gèrent pas l'épargne du public. Bien qu'ils gèrent seulement 1 % des actifs globaux entre les mains des investisseurs, ces fonds sont dangereux, car ils menacent la stabilité des places financières en prenant des risques incontrôlés, en s'endettant fortement auprès des banques (effet de levier) et en utilisant les produits dérivés. Ce sont des placements qui n'obéissent pas aux règles communes de la finance : tandis qu'ils utilisent des outils sophistiqués et à hauts risques, les gérants de ces fonds obtiennent des rendements colossaux ou des pertes abyssales. Les *hedge funds* sont apparus dans les années 1950 et l'imagination des gestionnaires a permis l'émergence d'outils financiers toujours plus détachés de l'évolution générale de la bourse échappant aussi à ses mécanismes de régulation.



on peut y voir effectivement le geste de l'investisseur actuel<sup>596</sup>. L'auteur<sup>597</sup>, dans le passage sur l'électrothérapie, accuse la médecine moderne, laquelle, au nom de la science, torture l'individu. Ces lignes semblent faire écho à Hans Magnus Enzensberger qui dénonce l'électrochoc dans son recueil *Mausolée* – réunissant trente-sept portraits en forme de ballades – où il consacre un poème à Ugo Cerletti (1877-1963). C'est en effet à ce dernier que l'on doit la découverte de l'électrochoc. H.M. Enzensberger le décrit à travers cinq couplets. Les mots en italiques sont les citations du savant relatant l'expérience princeps : *et ce qui me frappa, ce fut que les porcs succombaient rarement quand le courant traversait la tête* ; ceux entre parenthèses, entrecoupant le récit, retracent la carrière universitaire de Cerletti et les commentaires de ses pairs sur ses travaux. Le morcellement qui en résulte est dur et cruel. La troisième strophe de ce poème évoque une séance d'électrochoc :

Et j'appliquai sur ses tempes deux électrodes (et les indications les plus importantes sont schizophrénie et paranoïa) et je décidai de commencer avec un courant alternatif de 80 volts pendant 0, 2 seconde (et alcoolisme et toxicomanie et dépression et mélancolie) et ses muscles devinrent raides (et les réactions secondaires les plus importantes sont perte de mémoire et nausée et panique) et il se cabra (et c'est là typiquement ce que Von Braunmühl et al. appellent la posture de la marionnette) et il s'effondra mais sans perdre connaissance (et les complications les plus importantes sont fracture du fémur du bras de la mâchoire et de la colonne vertébrale) et il se mit à chanter à tue-tête ( et troubles cardiaques et hémorragies internes) et puis il se tut et ne bougea plus<sup>598</sup>.

L'électrochoc désigne chez Sebald comme chez Enzensberger, non seulement la barbarie des expériences effectuées par le régime d'Hitler sur des catégories de la population (Juifs, Tziganes etc.), mais aussi de façon plus large certaines thérapies pratiquées de nos jours qui ont tendance à oublier qu'elles s'adressent à l'homme. Nous avons trouvé dans le matériel rassemblé par l'auteur (Archives de Marbach) pour l'écriture de *Die Ausgewanderten* un article de l'hebdomadaire *Die Zeit*, n° 29, daté du 13 juillet 1984 et portant le titre de *Tödliche Wissenschaft, Die verdrängte Geschichte der Humangenetik unter Hitler*. Il y est question des

---

<sup>596</sup> « Als nun der alte Solomon versuchte, das ihn mit Sorge erfüllende ausschweifende und, wie er meinte, zukunftslose Leben seines Sohnes durch Vorenthaltung der an sich grenzenlos zur Verfügung stehenden Gelder einzuschränken, ist der Cosmo auf die Idee verfallen, während der Sommermonate in den europäischen Spielcasinos eine sozusagen unversiegbare Einkommensquelle sich aufzutun. Im Juni 1911 ist er, mit dem Ambros als Freund und Führer, zum erstenmal in Europa gewesen und hat sogleich in Evian am Genfer See und anschließend in Monte Carlo, in der Salle Schmidt, beträchtliche Summen gewonnen. Der Adelwarth-Onkel erzählte mir einmal, dass der Cosmo beim Roulettespiel immer in einen Zustand der Geistesabwesenheit geraten sei, den er, Ambros, zunächst für Konzentration auf irgendein Probabilitätskalkül gehalten habe, bis Cosmo ihm bedeutete, dass er wirklich in einer Art Selbstversenkung versuche, die inmitten einer sonst undurchdringlichen Nebelhaftigkeit jeweils nur für den Bruchteil eines Augenblicks auftauchende richtige Ziffer zu erkennen, um sie dann ohne das geringste Zögern, gewissermaßen im Traum noch, entweder en plein oder à cheval zu setzen. Die Aufgabe des Ambros sei es bei dieser, wie Cosmo behauptete, gefährvollen Entfernung aus dem normalen Leben gewesen, über ihn zu wachen wie über ein schlafendes Kind. » *DA*, p. 132-133.

<sup>597</sup> Dans la « Mapped 11 » (Archives de Marbach) consacrée à Ambroth Adelwarth figurent des documents sur l'électrothérapie : la photocopie d'un extrait intitulé « Der Elektroschock » (aucune indication ne permet d'identifier l'ouvrage), une feuille portant le titre de « The Development of Physical Treatments in Psychiatry », deux bibliographies sur la « Schocktherapie », l'une en allemand et l'autre en anglais.

<sup>598</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Mausolée*, Frankfurt am Main, 1975 (traduction de Maurice Regnaut, Éditions Alinea, Aix-en-Provence, 1987, p. 90).

expériences scientifiques et médicales pratiquées sous Hitler. L'auteur de l'article, Benno Müller-Hill, a exploré ce champ et a publié le résultat de ses recherches dans un ouvrage paru aux éditions Rowohlt en août 1984. Il dénonce la barbarie scientifique et surtout la dérive de la médecine qui considère alors l'homme comme objet :

« Eine Human-Wissenschaft wie Human-Genetik ist eine merkwürdige Wissenschaft. Der Wissenschaftler muss den von ihm untersuchten Gegenstand als Objekt betrachten, aber das Objekt ist ein Mensch. Der Wissenschaftler darf dem von ihm untersuchten oder bearbeiteten Objekt während der Arbeit keine Gefühle entgegenbringen, aber das Objekt ist ein fühlender Mensch. Die Humanwissenschaftler hatten sich angewöhnt, die von ihnen untersuchten Menschen zu bewerten. Es war üblich unter Psychiatern, ihre schizophrenen oder sonstigen Patienten als „minderwertig“ zu bezeichnen. Anthropologen wie Professor Fischer bezeichneten die Farbigen als „minderwertig“. Die Juden als „minderwertig“ zu bezeichnen, verbot ihnen zunächst eine innere Stimme, die Juden waren „anders“. Als mit der Endlösung begonnen wurde, bezeichnete auch Professor Fischer die Juden als „minderwertig“ und einer anderen Spezies angehörig – als Tiere. Mit Objekten wie Tieren kann man alles machen ».

L'abandon puis le délabrement de Samaria équivalent à la fin de la douleur et du malheur, dit le Dr Abramsky : ce bâtiment était le lieu de traitements inhumains<sup>599</sup>. Puis il explique dans un discours argumenté que la science progresse par déduction et légitime ses thérapies. Il s'agit ici d'un pamphlet adressé à une civilisation qui a développé une connaissance rationnelle et partielle ignorant le mystère profond de la vie, sa rareté et son caractère sacré. Ces pages font penser à celles de *Die Ringe des Saturn*, déjà évoquées, consacrées à la pêche au hareng, lorsque le narrateur use d'ironie en rapportant que les scientifiques, face au nombre astronomique de harengs pêchés, ont trouvé des arguments non seulement pour légitimer une telle exploitation mais encore pour nier la souffrance que l'on faisait subir à ces créatures<sup>600</sup>. Et c'est en fait aussi l'ignorance de la science que retient le narrateur d'*Ambros Adelwarth* lorsqu'il décrit les effets désastreux causés par les thérapies visant à soigner les malades mentaux. Il rapporte les mots d'Abramsky racontant les séances de torture que représentaient les injections d'insuline – remplacées plus tard par les séances d'électrothérapie. Bien que ces dernières fussent un progrès il fallut attendre l'introduction de l'anesthésie pour qu'elles deviennent légitimes :

---

<sup>599</sup> « Seit Mitte Mai 1969 – ich habe unlängst den 15. Jahrestag meiner Emeritierung gefeiert – lebe ich hier heraußen, je nach Witterung entweder im Boots- oder im Bienenhaus und kümmere mich grundsätzlich nicht mehr um das, was vor sich geht in der sogenannten wirklichen Welt. Zweifellos bin ich jetzt in einem gewissen Sinne verrückt, aber wie Sie vielleicht wissen, sind diese Dinge einzig eine Frage der Perspektive. Dass das Haus Samaria leersteht, werden Sie gesehen haben. Seine Preisgabe war die Voraussetzung für meine Auslösung aus dem Leben. **Wahrscheinlich macht sich niemand einen zureichenden Begriff von dem in diesem extravaganten Bretterpalast angehäuften und nun allmählich mit seinem Zerfall, wie ich hoffe, zergehenden Schmerz und Unglück.** » DA, p. 161 (soulignements personnels).

<sup>600</sup> « Hundert Jahre später wird die Zahl der alljährlich eingebrachten Heringe auf sechzig Milliarden geschätzt. Angesichts dieser kaum vorstellbaren Mengen beruhigten sich die Naturhistoriker bei dem Gedanken, dass der Mensch bloß für einen Bruchteil der im Kreislauf des Lebens andauernd sich fortsetzenden Vernichtung verantwortlich ist, und im übrigen auch mit der Annahme, dass die besondere physiologische Organisation der Fische sie schützte vor der Empfindung der Angst und der Schmerzen, die beim Todeskrampf durch die Körper und die Seelen der höher ausgebildeten Tiere gehen. **Doch in Wahrheit wissen wir nichts von den Gefühlen des Herings.** » (soulignements personnels) RS, p. 75.

Fahnstock hatte mir in seinen Erzählungen „aus der Praxis“ wiederholt drastisch geschildert, und auch während des Studiums hatte man uns darüber aufgeklärt, wie früher, als man mit Insulininjektionen pseudoepileptische Anfälle auslöste, die Patienten mit verzerrem, blau angelaufenem Gesicht oft minutenlang in einer Art Todeskrampf sich krümmten. Gegenüber diesem Vorgehen bedeutete die Einführung der elektrischen Behandlung, bei der genauer dosiert und bei extremer Reaktion sogleich abgebrochen werden konnte, an sich schon einen beträchtlichen Fortschritt, und vollends legitimiert war sie unseres Erachtens, als anfangs der fünfziger Jahre durch Narkotisierung und Verabreichung muskelentspannender Mittel die schlimmsten Nebenschäden wie Schulter- und Kieferluxationen, abgebrochene Zähne und andere Frakturen vermieden werden konnten<sup>601</sup>.

La civilisation dans son devenir historique s'avère ici non seulement vaine mais encore néfaste puisque le progrès la rend tortionnaire, voire criminelle – *La Dialectique de la Raison* est ici bien présente. C'est à la suite de séances d'électrochocs qu'Ambros finalement meurt ; la description de la dernière séance, ainsi que le souligne Uwe Schütte, fait partie des passages les plus bouleversants de l'œuvre de Sebald :

Ich sehe ihn, sagte Dr. Abramsky, vor mir liegen, die Elektroden an der Stirn, den Gummikeil zwischen den Zähnen, eingeschnallt in die an den Behandlungstisch angenietete Segeltuchumhüllung wie einer, der gleich beigesezt werden soll auf hoher See. Die applikation verlief ohne Zwischenfall. Fahnstock stellte eine ausgesprochen optimistische Prognose. Ich aber erkannte am Gesicht von Ambrose, dass er bis auf einen geringen Rest nun vernichtet war. Also raus 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. 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<sup>602</sup>.

Utopie d'un monde de la nature qui reprendrait ses droits en détruisant ce que l'homme construit. C'est ainsi que le Dr Abramsky met tous ses espoirs dans la gent trotte-menu, les vrillettes, horloges de la mort et perce-bois qui réduiront en poussière le sanatorium : *Dem Mäusevolk gilt heute meine Hoffnung, und sie gilt den Holzbohrern, den Klopfkäfern und Totenuhren, die das ächzend an einigen Stellen schon nachgebende Sanatorium über kurz oder lang zum Einsturz bringen werden. Ich habe von diesem Einsturz einen regelmäßig wiederkehrenden Traum, sagte Dr Abramsky und blickte dabei in die Fläche seiner Hand*<sup>603</sup>.

<sup>601</sup> « Fahnstock m'avait à plusieurs reprises parlé en termes saisissants de « sa pratique » et pendant mes études également, on nous avait décrit comment autrefois les patients chez qui l'on déclenchait à l'aide d'injections d'insuline des attaques pseudo-épileptiques étaient souvent, pendant de longues minutes, pris de convulsions, tandis que leur visage bleuisait et se tordait en d'affreuses grimaces comme s'ils étaient à l'agonie. Par rapport à cette thérapeutique, l'introduction du traitement électrique, que l'on pouvait doser avec précision et interrompre immédiatement en cas de réaction extrême, représentait en soi un progrès considérable, et elle trouva à notre avis son entière légitimation lorsque, au début des années cinquante, en recourant à l'anesthésie et en administrant des myorelaxants, on put éviter de très graves effets secondaires tels que luxations d'épaules ou de maxillaires, dents brisées et autres fractures. » DA, p. 163-164 (*Les émigrants*, p. 148).

<sup>602</sup> « Je le vois allongé devant moi, dit le Dr Abramsky, les électrodes sur les tempes, le serre-dents en caoutchouc entre les mâchoires, ligoté dans l'enveloppe de toile épaisse rivetée à la table de soins, comme un défunt que l'on s'appête à immerger en plein océan. L'application se déroula sans incident. Fahnstock établit un pronostic résolument optimiste. Mais pour ma part, je lus sur le visage d'Ambros 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 cap. » DA, p. 170-171 (*Les émigrants*, p. 153-154).

<sup>603</sup> « J'ai mis tous mes espoirs dans la gent trotte-menu, et aussi dans les vrillettes, horloges de la mort et perce-bois qui, à plus ou moins brève échéance, vont faire tomber en ruine ce sanatorium, lequel cède déjà par endroits

Mais il faut lire certainement dans ce passage, où le Dr Abramsky exprime l'espérance de la fin du sanatorium, symbole de la technicité moderne, le messianisme d'Adorno contenu dans le dernier paragraphe de la dernière partie des *Minima moralia* :

La seule philosophie dont on puisse encore assumer la responsabilité face à la désespérance, serait la tentative de considérer toutes les choses telles qu'elles se présenteraient du point de vue de la rédemption. La connaissance n'a d'autre lumière que celle de la rédemption portant sur le monde : tout le reste s'épuise dans la reconstruction et reste simple technique. Il faudrait établir des perspectives dans lesquelles le monde soit déplacé, étranger, révélant ses fissures et ses crevasses, tel que, indigent et déformé, il apparaîtra un jour dans la lumière messianique<sup>604</sup>.

L'auteur s'interroge sur nos possibilités de connaissance à travers le discours du Dr Abramsky qui s'aperçoit de notre effroyable ignorance et bassesse (*unsere entsetzliche Ignoranz und Korrumpierbarkeit*). Lorsque ce dernier dit qu'en cédant à « une sorte de délire scientifique » Fahnstock « a cru avoir découvert, lui qui n'avait jamais eu la moindre ambition scientifique, l'arme miracle avec la méthode dite massive ou d'annihilation »<sup>605</sup>, nous y voyons une allusion au même délire scientifique qui a conduit à la découverte de la bombe atomique : le physicien américain Oppenheimer, conscient pourtant de la problématique éthique, accepta de diriger le « Manhattan Project » dont il dit que c'était *un plaisir technique (technically sweet)*<sup>606</sup>. W.G. Sebald ne se contente pas de critiquer les jeux d'argent, la science et le progrès ; il considère également comme destruction la circulation automobile (*Autoverkehr*), la frénésie de la consommation (*Boutiquenkommerz*) ; là encore il exprime son aversion à l'égard de ce qu'est devenu la société<sup>607</sup> et déplore que tout endroit de la planète soit envahi par cette passion de la destruction (*Zerstörungssucht*)<sup>608</sup>. Le narrateur s'en prend aussi au tourisme de masse lorsqu'il évoque ces Japonais faisant le tour du monde en quelques jours :

Alle drei Tage wurden die Japaner im Normandy abgelöst von einem neuen Kontingent ihrer Landsleute, die jeweils, wie einer der Gäste mich aufklärte, direkt vom Flughafen Charles de Gaulle in klimatisierten Autocars nach Deauville gebracht wurden, der nach Las Vegas und Atlantic City dritten

---

en émettant des craquements sinistres. Un rêve récurrent me donne à voir ce spectacle, dit le Dr. Abramsky en contemplant la paume de sa main gauche. » *DA*, p. 165 (*Les émigrants*, p. 149).

<sup>604</sup> Theodor W. Adorno, *Minima moralia, réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980, p. 230 (traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral).

<sup>605</sup> « Erst als Fahnstock, der nie den geringsten wissenschaftlichen Ehrgeiz gehabt hatte, gegen Ende seiner nervenärztlichen Karriere mit der Block- oder Annihilierungsmethode eine psychiatrische Wunderwaffe entdeckt zu haben glaubte und sich mehr und mehr in eine Art Wissenschaftswahn hineinsteigerte – er beabsichtigte sogar, eine Abhandlung über Ambrose zu schreiben -, erst dann ist mir an seinem Beispiel und an meinem eigenen Zögern etwas anderes aufgegangen, nämlich unsere entsetzliche Ignoranz und Korrumpierbarkeit. » *DA*, p. 169.

<sup>606</sup> C'est ce même délire scientifique qui est au cœur du travail de Günther Anders ; pour le philosophe nous sommes des « titans » capables d'avoir mis en jeu la continuité de l'histoire car la bombe, monstrueuse, échappe précisément aux dimensions historiques.

<sup>607</sup> Ceci a peut-être pour origine l'association du bonheur et de l'avoir quantifiable et mesurable ainsi que l'explique Jean Baudrillard : « Il faut que ce soit du bien-être mesurable par des objets et des signes du « confort », comme disait Tocqueville qui notait déjà cette tendance des sociétés démocratiques à toujours plus de bien-être, comme résorption des fatalités sociales et égalisation de tous les destins. »

<sup>608</sup> « [...] was immer meine Vorstellungen gewesen sein mögen, es zeigte sich sogleich, dass dieses einst legendäre Seebad, genau wie jeder andere Ort, den man heute, ganz gleich, in welchem Land oder Weltteil, besucht, hoffnungslos heruntergekommen war und ruiniert vom Autoverkehr, vom Boutiquenkommerz und der auf jede Weise und immer weiter um sich greifenden Zerstörungssucht. » *DA*, p. 171-172.

Station einer Globusglücksreise, die über Wien, Budapest und Macao wieder nach Tokio zurückführte<sup>609</sup>.

W.G. Sebald manifeste, à travers ces différents thèmes, sa vision mélancolique de l'histoire et son regard critique sur le progrès s'apparente aussi au projet de Nietzsche, lequel en procédant à une remise en question radicale de la civilisation ancrée dans le matériel, l'argent, les fausses valeurs, a cherché à redonner à l'existence des ancrages authentiques. L'auteur emprunte dans *Max Aurach* une tonalité expressionniste pour blâmer non seulement la « grande ville » mais également ce qu'est devenue une civilisation qui depuis la Renaissance a détruit, selon lui, l'équilibre entre l'homme et la nature. Dès l'incipit, le narrateur décrit Manchester comme une *ville toute de briques occupant un territoire d'un millier de kilomètres carrés et habitée par des millions d'âmes vivantes et mortes*<sup>610</sup>. En opposant la période victorienne de Manchester, durant laquelle cette dernière était une *ville merveilleuse (Wunderstadt)*, à la désolation présente de la ville « déshabillée » (*nirgends ein Mensch zu sehen war*) Sebald souligne encore une fois la réalité négative du progrès : l'empire colonial de la reine Victoria ne fut pas exempt de drames et ne put empêcher les tragédies causées par le fascisme allemand et le totalitarisme russe. Ce règne correspond à l'âge d'or britannique bien que de graves crises agricoles et financières aient accentué l'insécurité de vie des masses ouvrières ; c'est la première crise mondiale de l'économie capitaliste qui met un terme au long cycle de croissance. Durant l'ère victorienne la monarchie anglaise possédait avec ses colonies le quart de la planète, fut la première puissance mondiale, son commerce fut florissant grâce à sa flotte et à ses chemins de fer. C'est une période qui incarne l'impérialisme et qui aboutira aux conflits mondiaux du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'explique Hannah Arendt<sup>611</sup> dans son ouvrage *L'Impérialisme*. La description d'un Manchester marqué encore par les traces de l'Empire mène dans le récit à celle du souvenir de photos du ghetto de Litzmannstadt :

In Moss Side und Hulme gab es ganze Straßenzüge mit vernagelten Fenstern und Türen und ganze Viertel, in denen alles niedergerissen war, so dass man über das derart entstandene Brachland hinweg vorausblicken konnte auf die ungefähr eine Meile noch entfernte, hauptsächlich **aus riesigen iktorianischen Büro- und Lagerhäusern** zusammengesetzte, nach wie vor ungeheuer gewaltig

---

<sup>609</sup> « Tous les trois jours, les Japonais du Normandy étaient relayés par un nouveau contingent de compatriotes, directement véhiculés, comme me l'expliqua l'un des clients, en autocars climatisés de l'aéroport Charles-de-Gaulle à Deauville, troisième étape, après las Vegas et Atlantic City, d'un tour du monde du jeu passant ensuite par Vienne, Budapest et Macao avant le retour au point de départ, Tokyo. » *DA*, p. 176 (*Les émigrants*, p. 158-159).

<sup>610</sup> « Eine Nebeldecke, aufgestiegen aus den sumpfigen, bis an die Irische See hinausreichenden Ebenen von Lancashire, hatte sich ausgebreitet über die ein Gebiet von tausend Quadratkilometern überziehende, aus unzähligen Ziegeln erbaute und von Millionen von toten und lebendigen Seelen bewohnte Stadt. » *Les émigrants*, p. 197, *DA*, p. 221.

<sup>611</sup> W.G. Sebald était lecteur de Hannah Arendt, ainsi qu'en témoigne l'ouvrage *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* de sa bibliothèque privée (Archives de Marbach).

wirkende, in Wahrheit aber, wie ich bald schon herausfinden sollte, beinahe restlos ausgehöhlte **Wunderstadt aus dem letzten Jahrhundert**. Als wir hineinfuhren in die dunklen Schluchten zwischen den meist sechs- bis achtstöckigen, aus Backsteinen aufgeführten und zum Teil mit glasierten Keramikplatten kunstvoll verkleideten Gebäuden, erwies es sich, dass selbst hier, im Inneren der Stadt, **nirgends ein Mensch zu sehen war**, obschon es inzwischen bereits drei Viertel sechs Uhr ging. Tatsächlich konnte man glauben, die Stadt sei längst von ihren Bewohnern verlassen und nun mehr ein **einziges Totenhaus oder Mausoleum**<sup>612</sup>.

Si à Manchester *il n'y avait pas âme qui vive – nirgends ein Mensch zu sehen war* – les reprographies de Litzmannstadt montrent la même désolation : *des images étrangement vides, sur lesquelles personne ou presque n'apparaissait – eigenartig leere Bilder, auf denen kaum einmal jemand zu sehen war*. Le narrateur raconte son arrivée à Manchester ; il décrit ce qu'il voit de sa chambre d'hôtel : par la fenêtre le regard embrasse au premier plan des bâtiments en ruine – *halbverfallene Anbauten* – ainsi qu'une cour arrière – *Hinterhof* – et au second plan au-delà d'une ligne noire – *jenseits eines schwarzen Kanals* – l'entrepôt abandonné de la *Great Northern Railway Company*. C'est la description d'un lieu et d'une scène qui rappellent l'état d'insalubrité de la grande ville<sup>613</sup> industrielle du XIX<sup>e</sup> et ses conséquences funestes – les pandémies :

Durch das Fenster sah man hinab auf allerhand halbverfallene Anbauten mit Schieferdächern und einen Hinterhof, in dem sich den ganzen Herbst hindurch die Ratten tummelten, bis ein paar Wochen vor Weihnachten mehrmals hintereinander ein kleiner Rattenfänger namens Renfield mit einem verbeulten Eimerchen voller Rattengift kam, das er mit einem an einen kurzen Stecken gebundenen Suppenlöffel in verschiedene Ecken, Winkel, Abflussrinnen und Rohre gab, was die Anzahl der Ratten auf ein paar Monate beträchtlich herabminderte<sup>614</sup>.

L'évocation du chemin de fer<sup>615</sup> *Great Northern Railway Company* assimile ici la ville de Manchester au « malheur allemand » (*Deutsches Unglück*<sup>616</sup>) – c'est en Angleterre que cette

---

<sup>612</sup> « À Moss Side et Hulme, il y avait des rues entières où les fenêtres et les portes étaient condamnées, des quartiers complètement rasés, si bien qu'au-delà des friches ainsi créées, on pouvait apercevoir, éloignée encore d'un mile environ, la ville merveilleuse du siècle dernier, principalement composée de gigantesques immeubles victoriens abritant bureaux ou entrepôts, toujours extraordinairement imposante d'aspect, mais en réalité presque totalement vidée de sa substance. Lorsque nous pénétrâmes dans les sombres défilés des rues bordées de bâtiments en brique de six à huit étages, pour partie ornés de carreaux de céramique vernissée, il s'avéra qu'ici non plus, au cœur de la ville, il n'y avait personne, même si entre-temps il était presque six heures moins le quart. On aurait pu croire que la ville avait été désertée de longue date par ses habitants, pour n'être plus qu'une nécropole ou un mausolée. DA, p. 223 (*Les émigrants*, p. 197-198) (soulignements personnels).

<sup>613</sup> Ce jeune homme qui dératise est peut-être un rappel historique de l'organisation en Angleterre à l'époque victorienne d'un service de l'hygiène publique, sollicitée par le rapport Chadwick sur l'état sanitaire déplorable des villes et en réalité imposé par l'épidémie de choléra de 1848.

<sup>614</sup> « De la fenêtre, la vue plongeait sur toutes sortes d'annexes délabrées à toit d'ardoises et une arrière-cour où durant tout l'automne les rats s'en donnèrent à cœur joie, jusqu'à ce que, quelques semaines avant la Noël, un petit dératiseur du nom de Renfield passe à plusieurs reprises avec son petit seau cabossé rempli de mort-aux-rats et, avec une cuillère à soupe montée sur un court bâton, dépose dans les écoulements, les tuyaux, les coins et les recoins, de petites doses de poison qui eurent pour effet de décimer en quelques mois les effectifs des rongeurs. » DA, 224-225 (*Les émigrants*, p. 200-201).

<sup>615</sup> Dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, les mines de Newcastle utilisaient des chariots dont les roues, munies d'un rebord, roulaient sur des longrines de bois, fixées sur des traverses. Ces longrines furent ensuite protégées contre l'usure par des plaques de métal. C'était une préfiguration du rail. La locomotive remonte aux premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1671, Denis Papin avait découvert la force motrice de la vapeur d'eau. En 1765, James Watt avait construit la première machine à vapeur vraiment pratique. En 1769, un Français, Nicolas Cugnot, imaginait le premier véhicule automobile à vapeur. Toutefois c'est en Angleterre que naquit l'idée de combiner le tracteur à vapeur et le roulement sur des rails. (documentation Encyclopédie universalis).

invention prit son essor. Certes le rail est le fruit de l'essor industriel, certes il a facilité les échanges, la transmission, la communication, mais il est aussi l'emblème de l'horreur puisqu'il a participé aux crimes de la Shoah. Ici le « canal noir » (*jenseits eines schwarzen Kanals*) au-delà duquel se situe l'entrepôt (*Lagerhaus*) peut être lu comme une allusion précise à Primo Levi<sup>617</sup> ; l'auteur, de *Si c'est un homme*, pour décrire l'enfer du camp de concentration cite le chapitre XXI de *La Divine Comédie* de Dante : ... Ici, le Saint-Voult ne se montre ; / Ici, l'on nage autrement qu'en ton Serque<sup>618</sup>. Ces deux vers proférés par les démons à l'intention d'un damné lucquois signifient à ce dernier que sa vie d'autrefois appartient désormais au passé – de même que pour les prisonniers du *Lager* dans le livre de Primo Levi. Le narrateur de *Max Aurach* veut sans doute dire qu'au-delà du « canal noir », l'entrepôt des chemins de fer relève du monde de l'enfer : *Blickte man aber nicht in den Hof hinunter, sondern über diesen hinweg, so sah man ein Stück jenseits eines schwarzen Kanals das hundertfenstrige aufgelassene Lagerhaus der Great Northern Railway Company, in dem in der Nacht manchmal unstete Lichter herumhuschten*<sup>619</sup>. La ville telle qu'elle est décrite est caractérisée par ses cheminées et ses différentes industries : ce tableau est, nous l'avons dit, réfléchi à la fin du récit lorsque le narrateur se souvient des photographies d'une exposition du ghetto de Litzmannstadt qui a également porté le nom de *polski Manczester*<sup>620</sup> : *Wichtiger als alles aber war ihm anscheinend die Darstellung « unserer Industrie », der aus wehrwirtschaftlichen Gründen unabdingbaren Ghettobetriebe*<sup>621</sup>. La mise en miroir entre

---

<sup>616</sup> DA, p. 91.

<sup>617</sup> Primo Levi relate sa déportation et stigmatise le chemin de fer en décrivant son voyage vers l'enfer : « Les portes s'étaient aussitôt refermées sur nous, mais le train ne s'ébranla que le soir. Nous avons appris notre destination avec soulagement : Auschwitz, un nom alors dénué de signification pour nous ; mais qui devait bien exister quelque part sur la terre.

Le train roulait lentement, faisant de longues haltes énervantes. A travers la lucarne, nous vîmes défiler les hauts rochers dépouillés de la vallée de l'Adige, les noms des dernières villes italiennes. Quand nous franchîmes le Brenner, le deuxième jour à midi, tout le monde se mit debout mais personne ne souffla mot. La pensée du retour ne me quittait pas, je me torturais à imaginer ce que pourrait être la joie surhumaine de cet autre voyage : les portes grandes ouvertes car personne ne penserait plus à fuir, et les premiers noms italiens... et je regardai autour de moi et me demandai combien, parmi cette misérable poussière humaine, seraient frappés par le destin. Des quarante-cinq occupants de mon wagon, quatre seulement ont revu leur foyer, et ce fut de beaucoup le wagon le mieux loti. » Primo Levi, *Si c'est un homme*, Traduit par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987, p. 38.

<sup>618</sup> Le Saint-Voult est un antique crucifix byzantin qu'on vénérât à Lucques, en Toscane et le Serque – en italien *il Serchio* – est une rivière proche de Lucques dans les eaux de laquelle les habitants de cette ville avaient coutume de se baigner.

<sup>619</sup> « Mais quand on ne regardait pas dans la cour et levait les yeux pour voir au-delà, on apercevait un peu en arrière d'un canal aux eaux noires l'entrepôt désaffecté de la Great Northern Railway Company, dans les fenêtres duquel, la nuit, couraient parfois des lumières instables. » DA, p. 225-226 (*Les émigrants*, p. 200-201).

<sup>620</sup> La « Mapped 14 : Aurach Materialsammlung » (Archives de Marbach-sur-le-Neckar) contient les photocopies d'un article intitulé « Poland's Manchester : 19th-Century Industrial and Domestic Architecture in Lodz » ; cet article daté de juin 1986 fut publié dans le *Journal of the Society of Architectural Historians*. Il est donc question de la ville de Litzmannstadt (Lodz) et les auteurs, Irena Poplawska (Lodz Politechnik), Stefan Muthesius (University of East Anglia, Norwich) s'appliquent à décrire de manière détaillée les projets architecturaux de cette ville industrielle et en particulier les liens et les contradictions que l'on peut établir entre les logements des ouvriers et les splendides demeures des entrepreneurs Scheibler et Poznanski.

<sup>621</sup> « Mais par-dessus tout lui importait visiblement la représentation de « notre industrie », les entreprises du ghetto indispensables à l'économie de guerre. » DA, p. 354 (*Les émigrants*, p. 308).

Manchester et le ghetto de Litzmannstadt rappelle que la Shoah n'est finalement que l'aboutissement d'une logique instituée par le cartésianisme. En cela Sebald se fait l'écho de Herbert Marcuse pour qui la société industrielle s'est arrogé le droit de dominer l'homme et la nature et d'exploiter les ressources de cette dernière en considérant la vie comme moyen et non comme but :

Die Industriegesellschaft, die sich Technik und Wissenschaft zu eigen macht, wird für die stets wirksamer werdende Herrschaft über Mensch und Natur organisiert, für die stets wirksamer werdende Ausnutzung ihrer Ressourcen. Sie wird irrational zu einem Zeitpunkt, wo der Erfolg dieser Anstrengungen neue Dimensionen menschlicher Verwirklichung eröffnet. Die Organisation für den Frieden ist von der für den Krieg verschieden ; die Institutionen, die dem Kampf ums Dasein dienen, können nicht der Befriedigung des Daseins dienen. Das Leben als Zweck ist qualitativ verschieden vom Leben als Mittel<sup>622</sup>.

Le bien-être bourgeois acquis grâce aux avancées scientifiques et technologiques est décrit par Luisa Lanzberg comme allant à l'encontre de l'épanouissement de l'homme : le froid règne dans une immense maison aux pièces innombrables où ni les abeilles ni les chats n'ont pu s'adapter ; le grand escalier, le corridor avec le téléphone, l'éclairage au gaz qui distille une lumière blafarde, le mobilier flamand, triste et pompeux, tout concourt à créer une ambiance que Luisa Lanzberg qualifie d'angoissante, *unheimlich* (notons que le terme *unheimlich* se réfère aux mots *Heim* – foyer – et *Heimat* – pays natal –), qui devait nuire de manière irrémédiable à l'enfant qu'elle était alors : le récit de Luisa Lanzberg quittant son village natal de Steinach pour aller vivre à Kissingen est la métaphore de la grande migration de la campagne vers la ville à l'époque de l'ère industrielle. Et les commodités acquises grâce aux progrès technologiques – le téléphone, l'éclairage au gaz – ne servent qu'à accentuer encore davantage la distance entre la vie citadine et une vie rurale (ici la vie à Steinach) rythmée par les saisons et les traditions :

Es herrschte eine **klirrende Kälte**, es gab unendlich viel **Arbeit**, ich hatte erfrorene Finger, tagelang wollte es im haus nicht warm werden, obgleich ich in sämtlichen Zimmern in einem fort die irischen Füllöfen schürte; **der Honigstock hatte den Transport nicht überstanden**, und die **Katzen waren zurückgelaufen** und, trotzdem der Papa extra noch einmal nach Steinach fuhr, nirgends mehr auffindbar. Die von den Kissingern bald so genannte **Lanzbergervilla** ist mir im Grunde immer unvertraut geblieben. **Das weite, hallende Stiegenhaus**, der Linoleumbelag im Vestibül, der rückwärtige Korridor, wo über der Wäschekiste **der Telefonapparat** hing, dessen schwere Hörer man beidhändig gegen den Kopf pressen musste, **das blasse, mit einem leichten Rauschen sich ausgießende Gaslampenlicht**, **das dunklere flämische Mobiliar mit den geschnitzten Säulen** – etwas

---

<sup>622</sup> « La société industrielle qui s'est appropriée la technique et la science est organisée pour une domination de plus en plus grande sur l'homme et la nature, pour une exploitation de plus en plus efficace de ses ressources. Elle devient irrationnelle à un moment où le succès de ces efforts ouvre de nouvelles dimensions de la réalité humaine. L'organisation pour la paix est différente de celle pour la guerre ; ces institutions qui servent le combat pour l'existence ne peuvent pas servir la satisfaction de l'existence. La vie comme but est qualitativement différent de la vie comme moyen. » Herbert Marcuse : *Der eindimensionale Mensch*, Neuwied und Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1970. p. 37 (traduction personnelle).



ausgesprochen **Unheimliches** ging von alledem aus und richtete in mir, wie ich manches mal deutlich zu spüren glaubte, **einen schleichenden, nie wiedergutzumachenden Schaden an**<sup>623</sup>.

C'est encore à une caricature de notre société que l'auteur semble se livrer lorsqu'il décrit un voyageur assis en face de lui dans le même wagon : visage congestionné, rougeaud, yeux très rapprochés, une langue informe, tout concourt à renvoyer une image triviale et à rendre ce personnage peu séduisant. S'agit-il d'une critique de ses compatriotes de la part de l'auteur qui se demande si leur déchéance physique et morale est due à une débilité héréditaire ou à leur penchant pour le casse-croûte et à la bière, ou est-ce plutôt un passage satirique adressé à une « société de consommation » où *l'avoir* a remplacé *l'être* et la *quantité* la *qualité*<sup>624</sup> :

Mir gegenüber hatte sich, obschon sonst genügend Platz war, ein dicker, querschädlicher Mann von vielleicht fünfzig Jahren hingehockt. Er hatte ein rotfleckig angelaufenes Gesicht und sehr engstehende, etwas einwärts verdrehte Augen. 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<sup>625</sup>.

Et la description de cette femme aux « mains en forme de serres » qui rapporte dans sa chambre d'hôtel des provisions dérobées nous amène à nous interroger encore une fois sur la signification de ces portraits qui montrent des personnages dominés par des besoins et des nécessités ordinaires :

Die Frau hielt in ihren klauenhaften Händen ein Tellerchen, auf welchem einige Scheiben Aufschnitt lagen. Ich vermutete natürlich, dass die beiden einen Hund auf ihrem Zimmer hatten, aber als ich sie am nächsten Morgen zwei Becher Himbeerjoghurt und etwas in eine Serviette Eingewickeltes vom Frühstücksbuffet mit hinaufnehmen sah, wusste ich, dass sie nicht den mutmaßlichen Hund, sondern sich selber versorgten<sup>626</sup>.

---

<sup>623</sup> « Il régnait un froid intense, il y avait énormément à faire, j'avais les doigts gelés, pendant des jours et des jours la maison refusait de se réchauffer, même si je n'arrêtais pas dans toutes les pièces d'attiser la flamme des poêles irlandais à feu continu ; le mélisanthe n'avait pas survécu au transport ; les chats étaient retournés à leur ancienne maison de Steinach et malgré que papa soit allé exprès les y chercher, il ne les avait trouvés nulle part. La villa Lanzberg, comme ne tardèrent pas à l'appeler les gens de Kissingen, ne m'est au fon jamais devenue familière. La vaste cage d'escalier sonore, le linoleum du vestibule, le couloir à l'arrière où, au-dessus du coffre à linge, était accroché l'appareil téléphonique dont il fallait presser à deux mains contre les oreilles les deux écouteurs, la lumière pâle des lampes à gaz qui s'échappait dans un léger sifflement, le sombre mobilier flamand aux colonnes de bois sculpté, tout cela respirait une étrange atmosphère de malaise qui, je crois parfois nettement le ressentir, généra en moi un mal insidieux et irrémédiable. » DA, p. 314 (*Les émigrants*, p. 271-272) (soulignements personnels)

<sup>624</sup> Jean Baudrillard, *La Société de consommation*.

<sup>625</sup> « En face de moi, bien qu'il y eût suffisamment de place ailleurs, s'était posé un gros homme au crâne carré d'environ cinquante ans. Son visage était congestionné, rougeaud, et ses yeux, très rapprochés, légèrement convergents. 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 de voyage étaient déformés à cause d'un long internement psychiatrique, d'une tare héréditaire ou simplement de l'abus de bière et de cochonnailles. » DA, p. 328 (*Les émigrants*, p. 284-285).

<sup>626</sup> « La femme tenait dans ses mains en forme de serres une soucoupe où reposaient quelques tranches de charcuterie. Je supposai bien sûr la présence d'un chien dans leur chambre, mais le lendemain matin, quand je les vis remonter du petit déjeuner avec deux pots de yaourt à la framboise et quelque chose d'enveloppé dans une serviette, je sus que s'ils faisaient des provisions ce n'était pas pour le chien présumé, mais simplement pour eux-mêmes. » DA, p. 329-330 (*Les émigrants*, p. 286).

Ces deux peintures qui s'attachent à représenter le comportement d'individus croisés de manière fortuite manifestent le déplaisir du narrateur observant la société allemande et occidentale. C'est la constatation de la négativité de l'expérience moderne telle que T.W. Adorno la décrit dans les *Minima moralia* : *La technicisation a rendu précis et frustes les gestes que nous faisons, et du même coup aussi les hommes. Elle retire aux gestes toute hésitation, toute circonspection et tout raffinement. Elle les plie aux exigences intransigeantes, et pour ainsi dire privées d'histoire, qui sont celles des choses*<sup>627</sup>. La traversée du fleuve pour rejoindre les Salines apparaît alors comme celle du *Léthé* qui permettra au narrateur d'oublier *l'abêtissement, l'amnésie des Allemands*<sup>628</sup> avant de contempler les bâtiments de la Saline qui reproduisent les procédés de la nature. L'auteur voit également les stigmates de l'Histoire dans le Midland Hotel. Le narrateur oppose la magnificence passée de l'hôtel Midland à la déchéance actuelle ; ce bâtiment immense de six cents chambres qui exhibait, avec ses équipements sanitaires et son atmosphère surchauffée, la technique moderne n'est plus qu'un immeuble en ruine déserté. Aussi magnifiques que soient les projets humains, aussi perfectionnées que soient les conceptions techniques, l'être humain n'en fuit pas moins le modernisme :

Das Midland ist gegen das Ende des letzten Jahrhunderts gebaut worden aus rotbraunen Backsteinen und schokoladenfarbenen, glasierten Keramikplatten, denen weder der Russ noch der Schwefelregen etwas hat anhaben können. Drei Kellergeschosse, sechs Stockwerke über der Erde und insgesamt nicht weniger als sechshundert Zimmer hat das Haus, das einmal im ganzen Land berühmt gewesen ist wegen seiner luxuriösen sanitären Installationen. Derart enorm waren die Brausen, dass man unter ihnen wie unter einem Monsunregen stand, und so aufwendig das stets auf Hochglanz polierte Messing- und Kupferrohrwerk, dass die drei Meter langen und einen Meter breiten Badewannen in weniger als einer Minute vollgelassen werden konnten. Berühmt war das Midland außerdem für seinen Palmengarten und, wie man in verschiedenen Quellen nachlesen kann, für seine ungeheuer überheizte Atmosphäre, die den Gästen und dem Personal gleichermaßen den Schweiß aus den Poren trieb und insgesamt den Eindruck erweckte, als befände man sich inmitten dieser nördlichen, stets von nasskalten Luftschwaden verhangenen Stadt auf einer tropischen, eigens für Spinnerei- und Webereibesitzer reservierten, sozusagen baumwollüberwölkten Insel der Seligen. Heute steht das Midland am Rand des Ruins. In dem überglasten Foyer, in den Gesellschaftsräumen, in den Stiegenhäusern, Aufzügen und Korridoren begegnet man nur selten einem anderen Hausgast oder einem traumwandlerisch herumstreichenden Zimmermädchen oder Kellner. Die legendäre Dampfheizung funktioniert bestenfalls stotternd, aus den Wasserhähnen rieselt der Kalk, die Fensterscheiben sind mit einer dichten, vom Regen marmorierten Staubschicht überzogen, ganze Teile des Hauses sind abgesperrt, und es ist wohl nur noch eine Frage der Zeit, bis der Betrieb eingestellt und das Midland verkauft und in ein Holiday Inn umgewandelt wird<sup>629</sup>.

<sup>627</sup> T.W. Adorno, *Minima moralia*, p. 37.

<sup>628</sup> *Les émigrants*, p. 294.

<sup>629</sup> « Le Midland a été édifié vers la fin du siècle dernier, en briques brunes et applications de céramique vernissée couleur chocolat dont ni la suie ni les pluies acides n'ont réussi à venir à bout. Trois niveaux de sous-sols, six étages supérieurs et au total pas moins de six cent chambres, c'est ce que compte cet immeuble jadis réputé dans tout le pays en raison du luxe de ses installations sanitaires. Les douches avaient une taille telle qu'on avait l'impression de séjourner sous une pluie de mousson, et les tuyauteries de cuivre et de laiton, toujours astiquées et rutilantes, étaient si généreuses que douze secondes suffisaient pour remplir les baignoires d'un mètre de large et de trois mètres de long. Le Midland était également réputé pour sa serre exotique et, comme on peut le vérifier dans plusieurs sources, pour son atmosphère incroyablement surchauffée dans laquelle tout le monde, clients et personnel, suait à grosses gouttes avec l'impression, au cœur de cette ville septentrionale constamment couverte d'une chape de froid et d'humidité, de se trouver sous des tropiques

L'homme conçoit des constructions de plus en plus complexes constituant des réseaux labyrinthiques au milieu desquels il n'apparaît plus, explique Sebald dans *Die Ringe des Saturn*. Quelle que soit la région du globe que l'on survole, écrit-il, on a l'impression que l'être humain est absent ou qu'il se cache dans ce qu'il a créé. Certes on voit les maisons, les chemins qui permettent d'aller de l'une à l'autre, mais on n'aperçoit pas les individus qui peuplent la terre entière, qui prolifèrent et *sont pris dans une trame de plus en plus serrée et d'une complexité qui dépasse l'imagination de chaque individu* :

Gleich ob man über Neufundland fliegt oder bei Einbruch der Nacht über das von Boston bis Philadelphia reichende Lichtergewimmel, über die wie Perlmutter schimmernden Wüsten Arabiens, über das Ruhrgebiet oder den Frankfurter Raum, es ist immer, als gäbe es keine Menschen, als gäbe es nur das, was sie geschaffen haben und worin sie sich verbergen. Man sieht ihre Wohnstätten und die Wege, die sie verbinden, man sieht den Rauch, der aufsteigt aus ihren Behausungen und Produktionsstätten, man sieht die Fahrzeuge, in denen sie sitzen, aber die Menschen selber sieht man nicht. Und doch sind sie überall anwesend auf dem Antlitz der Erde, breiten sich stündlich weiter aus, bewegen sich durch die Waben hochaufragender Türme und sind in zunehmendem Masse eingespannt in Netzwerke von einer das Vorstellungsvermögen eines jeden einzelnen bei weitem übersteigenden Kompliziertheit, sei es so wie einst in den Diamantenminen Südafrikas zwischen Tausenden von Seilzügen und Winden, sei es wie heute in den Bürohallen der Börsen und Agenturen in den Strom der unablässig um den Erdball flutenden Information<sup>630</sup>.

Et si le thème de la soie dans l'œuvre de Sebald joue un rôle important, c'est parce que le tissu de soie représente justement ce que fabrique l'homme, à savoir *une trame de plus en plus serrée et d'une complexité qui dépasse l'imagination de chaque individu*. Lorsque le narrateur des *Anneaux de Saturne* écrit : *Songeant une fois encore, à l'instant même où j'écris ces lignes, à notre histoire presque exclusivement constituée de calamités, il me vient à l'esprit que le port de lourdes parures de taffetas noir ou de crêpe de Chine noir par les dames de la haute société passait autrefois pour la seule expression convenable du deuil le plus profond*<sup>631</sup>, il met en relation l'écriture, l'histoire (constituée presque exclusivement de calamités) et la soie noire, car ces trois éléments ont ceci de commun qu'ils représentent le fil

---

réservés aux propriétaires de tissages et de filatures, sous une sorte de nuage de coton, sur une île de la Félicité. Aujourd'hui le Midland est au bord de la faillite. Dans le foyer surmonté d'une coupole de verre, dans les pièces de réception, dans les cages d'escalier, les ascenseurs et les couloirs, il est rare que l'on rencontre un autre client ou ne serait-ce que la silhouette somnambulique d'une femme de chambre ou d'un serveur. Le légendaire chauffage à vapeur ne fonctionne au mieux que de manière poussive, les robinets sont entartrés, les vitres des fenêtres couvertes d'une épaisse couche de poussière marbrée par les pluies, des secteurs entiers de la maison sont condamnés et le temps est sans doute proche où l'activité devra cesser, où le Midland sera vendu pour être transformé en Holiday Inn. » *DA*, p. 348-350 (*Les émigrants*, p. 303-305).

<sup>630</sup> « Que l'on survole Terre-neuve ou, à la tombée de la nuit, les myriades de lumières qui scintillent entre Boston et Philadelphie, que l'on survole les déserts nacrés d'Arabie, la région de la Ruhr ou celle de Francfort, toujours on dirait qu'il n'y a pas du tout d'hommes, qu'il n'y a que ce qu'ils ont créé et ce dans quoi ils se cachent. On voit leurs habitations et les chemins qui les relient, on voit la fumée qui monte de leurs maisons, de leurs lieux de production, on voit les véhicules dans lesquels ils sont assis, mais les hommes eux-mêmes, on ne les voit pas. Et pourtant, ils sont présents sur toute la surface de la terre, se multiplient d'heure en heure, se meuvent à travers les alvéoles des tours qui se dressent haut dans le ciel et sont pris dans **une trame de plus en plus serrée et d'une complexité qui dépasse l'imagination de chaque individu**, que ce soit, comme autrefois, dans les milliers de filins et de câbles des mines de diamants d'Afrique du Sud, ou comme aujourd'hui, dans le réseau des informations circulant inlassablement tout autour de la Terre, à travers les quartiers de bureaux et les agences des places boursières. » *RS*, p. 113-114 (*Les anneaux de Saturne*, p. 113-114).

<sup>631</sup> *Les anneaux de Saturne.*, p. 346

de la transmission et de la continuité, mais aussi le filet dans les mailles duquel ses victimes meurent étouffées<sup>632</sup> :

Indem ich jetzt, wo ich dies niederschreibe, noch einmal unsere beinahe nur aus Kalamitäten bestehende Geschichte überdenke, kommt es mir in den Sinn, dass einst für die Damen der gehobenen Stände das Tragen schwerer Roben aus schwarzem Seidentaft oder schwarzer Crêpe de Chine als der einzige angemessene Ausdruck der tiefsten Trauer gegolten hat. So soll beispielsweise bei dem Leichenbegängnis der Königin Victoria die Herzogin von Teck erschienen sei in einem, wie es in den zeitgenössischen Modejournalen hieß, wahrhaft atemberaubenden, von dichten Schleiern umwogten Kleid aus schwarzer Mantuaseide, von der die Seidenweberei Willett & Nephew in Norwich, unmittelbar vor ihrer endgültigen Schließung, zu diesem einzigen Zweck und zur Demonstration ihrer auf dem Gebiet der Trauerseide nach wie vor unübertroffenen Kunstfertigkeit eine sechzig Schritt lange Bahn herstellte. Und Thomas Browne, der als Sohn eines Seidenhändlers dafür ein Auge gehabt haben mochte, vermerkt irgendwo, von mir nicht mehr auffindbaren Stelle seiner Schrift *Pseudodoxia Epidemica*, in Holland sei es zu seiner Zeit Sitte gewesen, im Hause eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder, auf denen Landschaften, Menschen oder die Früchte der Felder zu sehen waren, mit seidenem Trauerflor zu verhängen, damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde, sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat<sup>633</sup>.

### I. 3. Retour à la sagesse antique

La critique de W.G. Sebald à l'égard de la civilisation, son amour de la Nature s'accompagnent, semble-t-il, d'une nostalgie de la sagesse antique, du désir de revenir à un monde où le *mythos* et le *logos* n'étaient pas encore désunis. Hésiode, ainsi que le rappelle Jean-Pierre Vernant<sup>634</sup>, affirme l'importance pour la Grèce antique de relier le travail de la terre au rituel et au rythme des saisons. Ce sont ces liens étroits, noués entre l'homme et le cosmos, que l'on retrouve dans les quatre histoires : Le Dr Henry Selwyn offre à Clara des

---

<sup>632</sup> « War der Heringsschwarm einmal gesichtet, wurde er meist in der Nacht eingefangen und zwar, wie es in der schon zitierten Naturgeschichte der Nordsee heißt, in zweihundert Fuß langen, beinahe eine Viertelmillion Fische fassenden Netzen, welche man aus grober persischer Seide verfertigte und schwarz einfärbte, indem eine hellere Farbe den Hering erfahrungsgemäß verscheuchte. Die Netze schließen nämlich den Fang nicht ein, sondern sie stehen im Wasser gleich einer Wand, gegen die die Fische verzweiflungsvoll anschwimmen, bis sie sich mit den Kiemen in den Maschen verfangen, um dann bei dem an die acht Stunden dauernden Herausziehen und Aufwinden des Netzes erdrosselt zu werden. » *RS*, p. 73.

<sup>633</sup> « Songeant une fois encore, à l'instant même où j'écris ces lignes, à notre histoire presque exclusivement constituée de calamités, il me vient à l'esprit que le port de lourdes parures de taffetas noir ou de crêpe de Chine noir par les dames de la haute société passait autrefois pour la seule expression convenable du deuil le plus profond. C'est ainsi que lors des funérailles de la reine Victoria, la duchesse de Teck serait apparue, ainsi qu'on pouvait le lire dans les journaux de mode de l'époque, dans une robe véritablement époustouflante, ondoyante de voiles épais en soie de Mantoue noire dont la firme Willett & Nephew à Norwich, spécialisée dans le tissage de la soie, avait fabriqué, peu avant sa fermeture définitive, à cette seule fin et en guise de démonstration de son insurpassable savoir-faire en matière de soieries de deuil, un rouleau de soixante pieds. Et Thomas Browne, qui devait avoir eu, en tant que fils d'un marchand de soie, un œil pour ce genre de choses, note dans un passage que je n'arrive pas à retrouver de son traité *Pseudodoxia Epidemica*, qu'il était d'usage de son temps, en Hollande, dans la maison d'un défunt, de recouvrir de crêpe de soie noire tous les miroirs et tableaux représentant des paysages, des hommes ou des fruits de la terre, afin que l'âme s'échappant du corps ne soit dérouté, lors de son ultime voyage, ni par la vue de sa propre image ni par celle de sa patrie à jamais perdue. » *RS*, p. 350 (*Les anneaux de Saturne*, p. 346-347).

<sup>634</sup> J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965, t. I, II, p. 20.

légumes de son potager<sup>635</sup>, Paul Bereyter passe beaucoup de temps à Bonlieu pour redonner vie au jardin abandonné<sup>636</sup>, le vieux Solomon (*Ambros Adelwarth*) se consacre à la culture des orchidées<sup>637</sup>, et Luisa Lanzberg (*Max Aurach*) exprime le bonheur d'une vie proche de la nature<sup>638</sup>.

Le carnet de voyage d'Ambros invite le lecteur à se réconcilier avec la sagesse antique. Sa couleur rouge vin – *weinrot* – désigne sa fonction vitale, originelle et dionysiaque. Ses dimensions – 12<sup>639</sup> x 8<sup>640</sup> – peuvent indiquer par la symbolique des chiffres qu'il est relié au monde cosmique et religieux. D'autre part la langue est comme soustraite au langage – le narrateur rapporte ce qu'a inscrit Ambros sur les pages de son carnet : la fréquence des « phrases » sans verbes situe celles-ci à la limite du discours<sup>641</sup>. Il semblerait que ce soient des sons et des mots prononcés dans la contemplation : *Vor der kroatischen Küste. Cosmo sehr unruhig. Ein schöner Himmel. Baumlose Berge. Die sich türmenden Wolken. Nachmittags um drei so gut wie finster. Unwetter*<sup>642</sup>. Les indications de temps calendaire – 15. September, 17. Oktober –, sans précision d'année, correspondent davantage au temps de l'âme qu'au temps

<sup>635</sup> « In ziemlich regelmäßigen Abständen besuchte uns Dr. Selwyn in dem noch fast ganz leeren Haus und brachte uns Gemüse und Kräuter aus seinem Garten – gelbe und blaue Bohnen, sorgsam gewaschene Kartoffeln, Bataten, Artischocken, Schnittlauch, Salbei, Kerbel und Dill. » *DA*, p. 30.

<sup>636</sup> « Hier in Bonlieu, erzählte mir Mme. Landau im Verlauf eines anderen Gesprächs, verbrachte Paul viel Zeit mit der Gartenarbeit, die er liebte wie vielleicht nichts sonst. Er hatte mich, als wir nach der Rückkehr aus Salins den Beschluss fassten, dass er von nun an in Bonlieu leben würde, sogleich gebeten, ob er sich nicht des ziemlich vernachlässigten Gartens annehmen dürfe. Und tatsächlich war dem Paul ein wahrhaft einmaliges Verwandlungswerk gelungen. » *DA*, p. 85.

<sup>637</sup> « Etwa ab dem fünfunddreißiger Jahr ist gerade dies, sagte die Tante Fini, zu einer besonders schwierigen Aufgabe für den Adelwarth-Onkel geworden, insofern als der alte Solomon eines Tages ohne weiteren Vorsatz erklärte, dass er von nun an keinem Diner und keiner wie immer gearteten Gesellschaft mehr beiwohnen würde, dass er überhaupt mit der Außenwelt nichts mehr zu schaffen haben und statt dessen ganz seiner Orchideenzucht sich widmen wolle, [...] » *DA*, p. 144-145.

<sup>638</sup> « Von der Anhöhe aus geht es abwärts den Wald entlang bis nach Höhn, wo die freien Felder sich auftun und in der Ferne die Röhnberge auftauchen. Die Saalewiesen beginnen sich auszudehnen, der sanfte Bogen des Windheimer Walds zeichnet sich ab, die Kirchturmspitze wird sichtbar, das alte Schloss – Steinach! » *DA*, p. 290.

<sup>639</sup> Le douze symbolise l'univers dans son déroulement cyclique spatio-temporel mais il symbolise également l'univers dans sa complexité interne. Le duodénaire qui caractérise l'année et le zodiaque représente aussi la multiplication des quatre éléments terre, eau, air, feu, par les trois principes alchimiques (soufre, sel, mercure). Ce nombre est d'une très grande richesse dans la symbolique chrétienne. Pour les écrivains bibliques c'est le nombre de l'élection, celui du peuple de Dieu, de l'Eglise. Le nombre douze ne possède pas dans le monde celtique dont les nombres clés sont trois, neuf et vingt-sept, de signification s'éloignant du symbolisme général. La Table Ronde du roi Arthur comprend aussi douze chevaliers. Douze est en définitive, toujours le nombre d'un accomplissement, d'un cycle achevé. (Documentation recueillie dans le Dictionnaire des symboles).

<sup>640</sup> Le huit est universellement le nombre de l'équilibre cosmique. C'est le nombre des directions cardinales, auquel s'ajoute celui des directions intermédiaires ; le nombre de la rose des vents, de la Tour des Vents athénienne. C'est souvent le nombre des rayons de la roue, de la rouelle celtique à la Roue de la loi bouddhique. C'est celui des pétales du lotus et des sentiers de la Voie. Ce symbolisme de l'équilibre central qui est aussi celui de la Justice se retrouve dans l'ogdoade pythagoricienne et gnostique. Selon saint Augustin, toute action, en cette vie, se rapporte au chiffre 4, ou encore à l'âme dont le nombre est ternaire. Au-delà du 7<sup>e</sup> jour, vient le 8<sup>e</sup> qui marque la vie des justes et la condamnation des impies. Quant au Huitième Jour, succédant aux six jours de la création et au sabbat, il est symbole de résurrection, de transfiguration, annonce de l'ère future éternelle : il comporte non seulement la résurrection de Christ, mais celle de l'homme. Si le chiffre 7 est surtout le nombre de l'Ancien Testament, le 8 correspond au Nouveau. Il annonce la béatitude du siècle futur dans un autre monde. Et il paraît intéressant de rappeler que le signe mathématique de l'infini est un huit couché. (Documentation recueillie dans le Dictionnaire des symboles).

<sup>641</sup> Michel Foucault écrit dans *Les mots et les choses* : « Le verbe est la condition indispensable à tout discours : et là où il n'existe pas, au moins de façon virtuelle, il n'est pas possible de dire qu'il y a du langage ».

<sup>642</sup> *DA*, p. 188.

cosmique ainsi que l'attestent les sensations, les impressions, les émotions recueillies durant ce voyage au Moyen-Orient. Le narrateur écrit : *Il ressort de ces notes, qui au fur et à mesure deviennent plus exhaustives, qu'Ambros et Cosmo, à la fin août, sont partis de Venise sur un voilier à vapeur en direction de la Grèce et de Constantinople*<sup>643</sup>. Avant d'atteindre Jérusalem, Ambros décrit le trajet vers Athènes et Delphes où la lumière de la Voie lactée lui permet d'écrire ; les étoiles qu'il peut observer sous la voûte céleste sont les mêmes que les astres de ses Alpes natales, les mêmes que les constellations illuminant la nuit au Japon, ou encore celles au-dessus de l'océan atlantique, ou à Long Island. Delphes apparaît comme un point universel :

Jetzt im Gebirge von Delphi die Nacht bereits sehr kühl. Haben uns vor zwei Stunden, in unsere Mäntel gehüllt, schlafen gelegt. Die Sättel dienen als Kopfpolster. Unter dem Lorbeerbaum, dessen Blätter wie Blechplättchen leise rascheln, stehen die Pferde mit gesenktem Haupt. Über uns die Milchstrasse (where the gods pass on their way, says Cosmo) so hell, dass ich in ihrem Licht dieses aufschreiben kann. Schau ich lotrecht in die Höhe, sehe ich den Schwan und die Kassiopeia. Es sind dieselben Sterne, die ich als Kind gesehen habe über den Alpen und später über dem Wasserhaus in Japan, über dem Stillen Ozean und draussen über dem Long Island Sound. Kaum glaube ich, dass ich derselbe Mensch und in Griechenland bin. Aber ab und zu weht der Geruch der Wacheldorfbäume zu uns herüber, und also ist es wohl wahr<sup>644</sup>.

Le carnet offre un matériau qui échappe au cadre spatio-temporel et livre une vérité atemporelle comme dans ce passage où est décrit un jeune homme en train de lire le Coran et de prier ; les verbes ou groupes verbaux utilisés (*sass, studierte, hielt gesenkt, murmelten leise, berührte mit der Stirne den Boden, verharrte in gebeugter Haltung*) expriment la méditation et le recueillement. Ambros Adelwarth traduit son admiration face à ce personnage qui, les paupières baissées, se balançait d'avant en arrière, touchait le sol avant de s'incliner *le temps d'une éternité : Drinnen im Dämmer saß in einer Nische ein junger Mann und studierte den Koran. Die Lider hielt er gesenkt, die Lippen murmelten leise. Mit dem Oberkörper wiegte er sich vor und zurück. In der Mitte der Halle verrichtete ein Landmann das Nachmittagsgebet. Mal für Mal berührte er mit der Stirne den Boden. Dann verharrte er eine Ewigkeit, wie mir vorkam, in gebeugter Haltung*<sup>645</sup>. À cette image de mysticisme, l'auteur

<sup>643</sup> *Les émigrants*, p. 169.

<sup>644</sup> « Maintenant, dans les montagnes de Delphes, nuits très fraîches. Nous sommes depuis deux heures enveloppés dans nos manteaux pour dormir. Les selles servent d'oreillers. Sous le laurier dont les feuilles agitées font un léger bruit de lamelles métalliques, les chevaux sont debout, tête baissée. Au-dessus de nous, la Voie lactée (where the Gods pass on their way, says Cosmo), si claire que je peux écrire ceci à sa lumière. Si je regarde à la verticale, je vois le Cygne et Cassiopée. Ce sont les mêmes étoiles que j'ai vues enfant au-dessus des Alpes et plus tard au-dessus de la maison sur l'eau au Japon, au-dessus de l'océan Pacifique et là-bas, au-dessus de Long Island Sound. J'ai peine à croire que je suis le même homme et que je suis en Grèce. Mais de temps en temps nous parvient le parfum des genévriers et il faut bien croire que c'est vrai. » *DA*, p. 190-191 (*Les émigrants*, p. 170-171).

<sup>645</sup> « A l'intérieur, dans la pénombre, un jeune homme était assis à l'écart et lisait le Coran. Ses paupières étaient baissées, ses lèvres murmuraient doucement. Le haut de son corps se balançait d'avant en arrière et d'arrière en avant. Au milieu de la salle un paysan disait sa prière de l'après-midi. Régulièrement, il allait toucher le sol de son front. Puis restait courbé le temps d'une éternité, me semblait-il. » *DA*, p. 198 (*Les émigrants*, p. 178).

oppose les marchands de souvenirs et de bondieuseries, les « légions » de croyants<sup>646</sup> qui viendront du monde entier et achèteront des articles parmi le bric-à-brac « d'objets » et de « babioles »<sup>647</sup>. Tout participe de la déchéance : la laideur des bâtiments, les ordures dans les rues, la poussière et pour finir un nombre infini d'églises et de couvents qui dans ce chaos semblent avoir perdu leur fonction originelle. *Une malédiction semble planer sur la ville de Jérusalem*<sup>648</sup>. La vigne est desséchée, la terre a la couleur de la rouille, est « épuisée, calcinée », raconte Ambros, qui avec son compagnon est allé sur le Mont des Oliviers. Et de l'autre côté de la vallée de Josaphat<sup>649</sup> où l'humanité, à la fin des temps, doit se retrouver, c'est une ville taciturne qui apparaît. Rien, aucun être vivant. « *On dirait que c'est la terre maudite* » est-il écrit en français et en italique<sup>650</sup>. Les lieux saints que sont le Mont des Oliviers et la vallée de Josaphat possèdent une forte symbolique religieuse et rassemblent les trois religions monothéistes ; toutefois il semble qu'ils soient aussi dépeuplés que Manchester<sup>651</sup> et Theresienstadt<sup>652</sup>. Le narrateur met en parallèle ces endroits aujourd'hui inhabités et la magnificence passée de Jérusalem anéantie par la destruction du Second

<sup>646</sup> Le narrateur de *Paul Breyter* décrit l'aversion de l'instituteur pour la religion catholique. En effet, Paul, « dont on disait qu'il avait son Dieu », non seulement ne donnait pas les cours d'instruction religieuse qui étaient pris en charge par le catéchiste Meier, mais il faisait tout pour ne pas le voir car il avait en horreur les « radotages catholiques ». C'est ainsi qu'il prenait plaisir à effacer l'autel de l'Avent ou l'ostensoir qui figuraient au tableau à la fin des cours de religion, à remplir le bénitier avec l'eau de l'arrosoir de façon à ce que le prébendier ne puisse y mettre l'eau bénite. En réalité, dit le narrateur, Paul détestait tout simplement « les vicaires de Dieu » et le dimanche il n'allait pas à la messe et fuyait dans les montagnes pour ne pas entendre le tintement des cloches.

<sup>647</sup> La description de ces marchands de souvenirs et d'objets de piété invite à penser que notre civilisation a tout réduit à un seul dénominateur commun : « Wenn die Massenkommunikationsmittel Kunst, Politik, Religion und Philosophie harmonisch und oft unmerklich mit kommerziellen Mitteilungen vermischen, so bringen sie diese Kulturbereiche auf ihren gemeinsamen Nenner – die Warenform. Die Musik der Seele ist auch die der Verkaufstüchtigkeit. Der Tauschwert zählt, nicht der Wahrheitswert. In ihm fasst sich die Rationalität des Status quo zusammen, und alle andersartige Rationalität wird ihr unterworfen. » Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, p. 77.

<sup>648</sup> « Heute, heißt es zwei Tage später, erster Gang durch die Stadt und in die Vororte hinaus. Im Großen und Ganzen furchtbarer Eindruck. Andenken- und Devotionalienhändler beinahe in jedem Haus. Sie hocken im Dunkel ihrer Läden zwischen hunderterlei Schnitzwerk aus Olivenöl und perlmuttverziertem Kram. Ab Ende des Monats werden die Gläubigen einkaufen kommen, scharenweise, zehner- oder fünfzehntausend christliche Pilger aus aller Welt. Die neueren Bauten von einer schwer zu beschreibenden Hässlichkeit. In den Strassen große Mengen von Unrat. [...] *Une malédiction semble planer sur la ville.* [...]... Sonst einmal ums andere Kirchen, Klöster, religiöse und philanthropische Einrichtungen jeder Art und Denomination. » DA, p. 203.

<sup>649</sup> La vallée de Josaphat, ainsi nommée parce qu'elle contient le tombeau du roi Josaphat, avec ceux de Zacharie et d'Absalom, s'étend du nord au sud, le long du côté oriental de l'enceinte de Jérusalem, entre le mont Moriah à l'ouest et le mont des Oliviers à l'est. D'après l'interprétation commune d'un célèbre passage du prophète Joël, c'est dans cette vallée que tous les hommes doivent comparaître un jour devant leur souverain juge.

<sup>650</sup> « In den Nachmittagsstunden, schreibt er weiter, hinaus aus der Stadt auf den Ölberg. Wir kommen an einem verdorrten Weingarten vorbei. Die Erde unter den schwarzen Stöcken rostfarben, ausgezehrt und versengt. Kaum irgendein wilder Olivenbaum, ein Dornenstrauch oder ein wenig Ysop. Droben auf dem Ölbergkamm geht ein Reiterweg entlang. Jenseits des Tales von Josaphat, wo am Ende der Zeit das ganze Menschengeschlecht leibhaftig zusammenkommen soll, erhebt sich die schweigsame Stadt mit ihren Kuppeln, Zinnen und Ruinen aus dem weißen Kreidegestein. Über den Dächern kein Laut, kein Rauchzeichen, nichts. Nirgends, so weit das Auge ausschweift, erblickt man ein lebendiges Wesen, ein huschendes Tier oder auch nur den kleinsten Vogel im Flug. *On dirait que c'est la terre maudite...* » DA, p. 208.

<sup>651</sup> « Ich bin auf diesen Wanderungen, während der seltenen wirklich taghellen Stunden, in denen das Winterlicht die menschenleeren Strassen und Plätze durchflutete, immer wieder erschüttert gewesen von der Rückhaltlosigkeit, mit der die anthrazitfarbene Stadt, von der aus das Programm der Industrialisierung über die ganze Welt sich ausgebreitet hat, die Spuren ihrer augenscheinlich chronisch gewordenen Verarmung und Degradiertheit dem Betrachter preisgab. » DA, p. 230-231.

<sup>652</sup> « eigenartig leere Bilder, auf denen kaum einmal jemand zu sehen war ». DA, p. 354.

Temple qui signe un moment important dans la civilisation hébraïque l'obligeant à se disperser (diaspora). Il évoque la splendeur passée de Jérusalem avant que le projet des Césars ne vienne tout anéantir. *Neuf-dixième de l'éclat de l'univers étaient concentrés dans cette capitale prestigieuse*, écrit-il. Les épices, les pierres précieuses, la soie et l'or affluaient vers Jérusalem, l'art et l'artisanat rayonnaient, de magnifiques jardins, des cèdres garnissaient la vallée de Josaphat ainsi que des ruisseaux, des sources, des bassins à poissons, des canaux, poursuit-il. L'auteur accuse les « Césars » et l'impérialisme, explique la perte de la sagesse orientale et la chute de notre civilisation par ces événements destructeurs. En fait le projet des Césars a abouti à ce que « la richesse incomparable » de la Terre Sainte soit annihilée, à ce que ses habitants éparpillés, exilés ne puissent conserver dans leur mémoire qu'une « lointaine idée » de leur pays :

Abends das in Paris gekaufte Handbuch studiert. In der Vergangenheit, steht da zu lesen, hat Jerusalem einen anderen Anblick geboten. Neun Zehntel des Glanzes der Welt waren auf diese prachtvolle Hauptstadt vereint. Wüstenkarawanen brachten Gewürze, Edelsteine, Seide und Gold. Handelsgüter im Überfluss kamen von den Seehäfen von Jaffa und Askalon herauf. Kunst und Gewerbe standen in hoher Blüte. Vor den Mauern dehnten sorgsam bebaute Gärten sich aus, das Tal von Josaphat war von Zedern überdacht, es gab Bäche, Quellen, Fischbrunnen, tiefe Kanäle und überall schattige Kühle. Und dann kam die Zeit der Zerstörung. Mehr als vier Stunden in der Runde wurden sämtliche Ansiedlungen vernichtet, die Bewässerungsanlagen zerschlagen, Bäume und Buschen geschoren, verbrannt und ausgetilgt bis auf den letzten Stumpf. Jahrelang ist das Projekt der Niederlegung des Lebens von den Cäsaren planmäßig betrieben worden, und auch späterhin hat man Jerusalem wiederholt heimgesucht, befreit und befriedet, bis endlich die Verödung vollendet und von dem unvergleichlichen Reichtum des Gelobten Landes nichts mehr übrig war als der dürre Stein und eine ferne Idee in den Köpfen seiner inzwischen weit über die Erde hin verstreuten Bewohner<sup>653</sup>.

En partant de Venise, via la Grèce et Constantinople, les deux voyageurs arrivent en Terre Sainte. L'étape finale de Jérusalem revêt une double signification : d'un côté c'est un retour aux origines, mais c'est aussi la désillusion, la constatation d'un monde perdu où la présence divine attestée par l'Ancien et le Nouveau Testament a disparu. En décrivant la ville de Jérusalem, cité florissante de l'Antiquité, comme une cité maudite, Sebald fait l'effet de vouloir résumer l'évolution de notre Histoire. Il exprime ici, encore une fois, sa mélancolie et

---

<sup>653</sup> « Le soir, étudié le guide acheté à Paris. Dans le passé, peut-on y lire, Jérusalem offrait un autre spectacle. Neuf dixièmes de l'éclat de l'univers étaient concentrés dans cette capitale prestigieuse. Les caravanes du désert apportaient les épices, les pierres précieuses, la soie et l'or. Des profusions de marchandises venaient des ports de Jaffa et Ascalon. L'art et l'artisanat étaient florissants. Devant les murs s'épalaient des jardins cultivés avec soin, la vallée de Josaphat était couverte de cèdres, il y avait des ruisseaux, des sources, des bassins à poissons, de profonds canaux et partout une ombre dispensant sa fraîcheur. 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 monde. » DA, p. 210 (*Les émigrants*, p. 187-188).



le rêve d'un retour au passé qui nous fait également penser à Nietzsche, lequel s'interroge sur le progrès et fait resurgir l'énergie vitale et le dionysiaque.

#### I. 4. Hymne à la nature

Sur les traces de Goethe, Hölderlin et Heinrich Heine<sup>654</sup> l'auteur chante la beauté de la nature. Il s'agit à la fois d'un regard contemplatif et d'une réflexion philosophique. À travers cet hymne il exprime ses regrets face à l'usage abusif de la nature par l'homme. Et s'il y a peu de photographies de paysages, les allusions et les descriptions écrites, en revanche, sont plus nombreuses. Le Dr Selwyn confie au narrateur qu'il n'est « qu'un habitant du jardin, a kind of ornamental hermit »<sup>655</sup>. Paul Bereyter, à Bonlieu, aime travailler au jardin et plonger ses yeux dans la verdure qui prolifère autour de lui<sup>656</sup>. Ambros Adelwarth, dans son carnet de voyage, évoque la merveilleuse oasis de Jéricho<sup>657</sup>. Et Luisa Lanzberg se souvient d'une enfance enchantée par la nature :

Am Nachmittag gehen der Leo und ich Hand in Hand an der Saale entlang, auf der Seite, wo ein dichtes Gestrüpp aus Weiden, Erlen und Binsen wächst, an der Sägemühle vorbei und über das Brückchen, von dem aus wir hinabschauen auf die goldenen Kringel um die Kiesel auf dem Grunde des Wassers, ehe wir unseren Weg fortsetzen bis zu dem ganz umbuschten Häuschen des Fischers<sup>658</sup>.

Dans *Dr Henry Selwyn* la contemplation de la nature se fixe sur la lumière et les couleurs ; c'est un regard qui s'attache à distinguer l'architecture du paysage, qui est à la fois méditatif : *Jenseits des Rasens, nach Westen, öffnete sich die Landschaft, ein Park mit einzeln stehenden Linden, Ulmen und immergrünen Eichen. Dahinter die sanften Wellen der Äcker und das weiße Wolkengebirge am Horizont*<sup>659</sup> et observateur : *Der Boden war dicht übersät mit den Schalen der aufgebrochenen Nüsse, und Herbstzeitlose zu Hunderten fingen das schütterere Licht auf, das durch die trocken schon raschelnden Blätter hereindrang*<sup>660</sup>. Mais à cette description se mêle une critique adressée au manque d'attention et de considération pour

---

<sup>654</sup> Auteurs faisant partie de la bibliothèque privée de W.G. Sebald (Archives de Marbach).

<sup>655</sup> DA, p. 11.

<sup>656</sup> « Jeden Nachmittag, wenn das Wetter es zuliess, sagte Mme. Landau, ist Paul im Garten beschäftigt gewesen, und zwischenhinein ist er lang einfach irgendwo gesessen und hat in das um ihn herum sich vermehrende Grün hineingeschaut » DA, p. 85.

<sup>657</sup> « Die Oase ist vier Wegstunden lang und eine Wegstunde breit und von so seltener Schönheit wie sonst vielleicht der paradiesische Obstwald von Damaskus – le merveilleux verger de Damas. Mit allem sind die Menschen hier versorgt. Was man auch sät, es geht sogleich auf in dem weichen, fruchtbaren Boden. ». DA, p. 211.

<sup>658</sup> « L'après-midi, Leo et moi nous nous promenons la main dans la main au bord de la Saale, du côté où poussent d'épais bosquets de saules, d'aulnes et de joncs, par la scierie et le petit pont d'où nous regardons les tourbillons dorés et les galets au fond de l'eau, avant de poursuivre notre chemin jusqu'à la maisonnette du pêcheur perdue dans les buissons. » DA, p. 296 (*Les émigrants*, p. 257).

<sup>659</sup> « Au-delà de cette pelouse, vers l'ouest, la vue donnait sur un parc aéré, planté de tilleuls, d'ormes et de chênes verts. Avec derrière les douces ondulations des champs cultivés et les amas de gros nuages blancs occupant tout l'horizon. » DA, p. 10 (*Les émigrants*, p. 13).

<sup>660</sup> « Le sol était jonché de coquilles cassées et des colchiques par centaines recueillaient la lumière parcimonieuse filtrant à travers le feuillage déjà sec et bruisant de l'automne. » DA, p. 13 (*Les émigrants*, p. 16).

la nature ainsi qu'à son exploitation abusive par l'homme : *Nicht nur der Küchengarten, fuhr er fort, indem er nach den halbverfallenen viktorianischen Glashäusern und den ausgewachsenen Spalieren hinüberwies, nicht nur der Küchengarten sei nach Jahren der Vernachlässigung am Erliegen, auch die unbeaufsichtigte Natur, er spüre es mehr und mehr, stöhne und sinke in sich zusammen unter dem Gewicht dessen, was ihr aufgeladen werde von uns*<sup>661</sup>. Le narrateur manifeste à travers sa langue poétique, qui exprime l'émerveillement, la nostalgie du jardin d'Eden et de sa profusion :

Die Verwilderung des einstmals vorbildlichen Gartens habe übrigens, sagte Dr. Selwyn, den Vorteil, dass das was wachse in ihm, oder was er hie und da, ohne größere Anstalten, angesät oder angepflanzt habe, von einem, wie er meine, außergewöhnlich feinen Geschmack sei. Wir gingen zwischen einem ins Kraut geschossenen Spargelbeet mit schulterhohen Laubbüscheln und einer Reihe mächtiger Artischockenstauden hindurch zu einer kleinen Gruppe von Apfelbäumen, an denen **eine Unzahl rotgelber Früchte** hing<sup>662</sup>.

Il poursuit son discours en évoquant un menu végétarien : des asperges recouvertes de feuilles d'épinard marinées, du brocoli au beurre, des pommes de terre cuites dans une eau aromatisée à la menthe, une compote de rhubarbe, chaque plat provenant du jardin laissé à l'état sauvage :

Die Vorspeise bestand aus einigen wenigen, mit marinierten jungen **Spinatblättern** bedeckten grünen **Spargeln**. Den Hauptgang bildeten **Brokkolisprossen in Butter und in Pfefferminzwasser gesottene neue Kartoffeln**, die im sandigen Boden eines der alten Glashäuser, wie Dr. Selwyn erklärte, bereits Ende April die Größe von Walnüssen erreichten. Zuletzt aßen **wir ein mit Rohrzucker bestreutes, mit Rahm unterzogenes Rhababerkompott**. Es war somit fast alles aus dem **verwilderten Garten**.<sup>663</sup>

Dans l'exposé sur la pêche au hareng (*RS*), l'auteur, nous l'avons mentionné, explique la probable « souffrance » des poissons. Cette attitude empathique vis-à-vis du monde animal justifierait le refus de manger la chair des animaux et elle s'oppose radicalement à *La leçon d'anatomie* (*RS*) qui signale le mépris de la nature et qu'Anne Fuchs considère à juste titre comme une allégorie de la vision scientifique moderne du monde<sup>664</sup>. La description enchanteuse d'un paysage crétois inondé de vert et de lumière, où les moulins à vent

---

<sup>661</sup> « Ce n'est pas seulement le potager, poursuivit-il en montrant les serres victoriennes à moitié en ruine et les espaliers proliférant en tous sens, ce n'est pas seulement cet endroit abandonné à lui-même depuis des années qui est sur le point de disparaître ; la nature elle aussi, privée de nos soins, gémit et croule sous le poids de ce que nous lui imposons. » *DA*, p. 13 (*Les émigrants*, p. 16-17).

<sup>662</sup> « Le retour à l'état sauvage de ce jardin jadis exemplaire avait en outre l'avantage, selon le Dr Selwyn, que ce qui y poussait ou ce que, çà et là, il avait semé ou planté sans grande précaution était, estimait-il, d'une qualité extraordinaire. Nous passâmes entre une butte d'asperges montées en graine, dont le feuillage nous arrivait à hauteur d'épaule, et une rangée de vigoureux pieds d'artichauts, pour arriver près d'un bouquet de pommiers où pendait une multitude de fruits jaune et rouge. » *DA*, p. 14 (*Les émigrants*, p. 17-18) (soulignements personnels).

<sup>663</sup> « L'entrée se composait de quelques rares asperges vertes recouvertes de jeunes pousses d'épinards marinées ; le plat de résistance, de brocolis au beurre et, bouillies dans une eau aromatisée aux feuilles de menthe, de pommes de terre nouvelles qui, cultivées dans le sol sablonneux de l'une des vieilles serres, nous expliqua le Dr Selwyn, atteignaient dès la fin avril la taille d'une grosse noix. Pour finir nous eûmes une compote de rhubarbe panachée de crème fraîche et saupoudrée de sucre de canne. Ainsi presque tout provenait-il du jardin à l'abandon. » *DA*, p. 23 (*Les émigrants*, p. 25) (soulignements personnels).

<sup>664</sup> « as an allegory of the modern scientific view of the world », Anne Fuchs in : Anne Fuchs & J.J.Long, p. 124

suggèrent l'énergie du futur, se veut l'apologie d'une harmonie entre progrès scientifique et équilibre naturel (l'éolienne qui peut produire de l'électricité – sans condamner la nature irrémédiablement – offre une alternative à l'énergie nucléaire menaçante pour la planète)<sup>665</sup> et traduit la même idée de respect de la nature, de remise en question de la raison, laquelle en imposant son hégémonie a dû renoncer à ses propres valeurs d'humanité :

Auf dem letzten der Bilder breitete sich vor uns die von einer nördlichen Passhöhe herab aufgenommene Hochebene von Lasithi aus. Die Aufnahme musste um die Mittagszeit gemacht worden sein, denn **die Strahlen der Sonne** kamen dem Beschauer entgegen. **Der im Süden die Ebene überragende, über zweitausend Meter hohe Berg Spathi wirkte wie eine Luftspiegelung hinter der Flut des Lichts.** Auf dem weiten Talboden waren die Kartoffel- und Gemüsegelder, die Obstaine, die anderen kleinen Baumgruppen und das unbestellte Land ein einziges Grün in Grün, das durchsetzt war von den Aberhunderten **weißen Segeln der Windpumpen**<sup>666</sup>.

L'auteur souligne également l'abondance, la variété et la diversité naturelle tandis que les constructions humaines s'avèrent plutôt comme des espaces déshabités : le narrateur relate que le Dr Selwyn leur rendait visite dans une maison presque vide et leur apportait des légumes et des herbes de son jardin : *In ziemlich regelmäßigen Abständen besuchte uns Dr. Selwyn in dem noch fast ganz leeren Haus und brachte uns Gemüse und Kräuter aus seinem Garten – gelbe und blaue Bohnen, sorgsam gewaschene Kartoffeln, Bataten, Artischocken, Schnittlauch, Salbei, Kerbel und Dill*<sup>667</sup>. Le Dr Selwyn passe la plupart de son temps dehors, sinon il se réfugie dans « un petit ermitage de meulière au fin fond du jardin ». Il y a là de façon prégnante une volonté de retrouver les éléments naturels et le héros éponyme, en se rapprochant du monde végétal et animal<sup>668</sup>, traduit son détachement d'un monde qui l'a obligé à quitter son pays, à trahir ses origines juives (il n'a jamais osé avouer son identité à son épouse) et à n'être dans l'Histoire qu'un exilé.

Dans le second récit la perspective est plus didactique dans la mesure où c'est le maître Paul Bereyter qui veut transmettre à ses élèves la connaissance de la nature. Avec l'image du cerf<sup>669</sup>, roi des forêts, Paul Bereyter aborde la nature dans sa représentation

---

<sup>665</sup> On peut observer une attitude analogue chez Sebald lorsque le narrateur de *Max Aurach* admire l'installation des Salines de Kissingen (cf. *DA*, p. 342-344).

<sup>666</sup> « La dernière présentait le plateau de Lasithi, pris en plongée du haut d'un des cols du Nord. Le cliché avait sans doute été réalisé à l'heure de midi, car les rayons du soleil venaient frapper le spectateur. La montagne de Spathi, qui s'élève à plus de deux mille mètres et domine la plaine au sud, faisait l'effet d'un mirage derrière le flot de lumière. Sur la vaste surface de la vallée, les champs de pommes de terre et de légumes, les vergers, les bosquets d'arbres et les terres non cultivées composaient un camaïeu de verdure ponctué par les centaines de voiles blanches des pompes à eau. » *DA*, p. 28 (*Les émigrants*, p. 29-30) (soulignements personnels).

<sup>667</sup> « Assez régulièrement, le Dr Selwyn nous rendait visite dans cette maison encore presque vide et nous apportait des légumes et des herbes de son jardin – des haricots jaunes et bleus, des pommes de terre soigneusement nettoyées, des patates douces, des artichauts, de la ciboulette, de la sauge, du cerfeuil et de l'aneth. » *DA*, p. 30 (*Les émigrants*, p. 32).

<sup>668</sup> « Seither habe ich in den Pflanzen und in den Tieren fast meine einzige Ansprache. » *DA*, p. 35.

<sup>669</sup> Le dictionnaire des symboles nous renseigne sur la signification symbolique du cerf : Par sa haute ramure, le cerf est souvent comparé à l'arbre de vie et symbolise la fécondité, les rythmes de croissance et les renaissances. Le cerf est une image archaïque de la rénovation cyclique. Dans l'iconographie mythologique gréco-romaine, les cerfs sont attelés au char de la déesse Artémis (Diane), qui les dirige avec des rênes d'or. Sans doute doivent-ils

mythologique. Le cerf et sa ramure, dont le motif arborescent rappelle la plante, réunissent le monde animal et végétal. Le narrateur rapporte qu'alors nouvel élève il pénétra dans la salle de classe où l'instituteur lui dit avoir raconté la veille la légende du saut du cerf – selon l'histoire, l'animal aurait pu échapper à des chasseurs en bondissant d'un bord à l'autre d'un canyon large de neuf mètres. Le pull de l'enfant, sur lequel figurait justement un cerf en train de sauter, lui servirait donc à reproduire l'image de l'animal au tableau. L'enseignant part de l'appréhension mythologique et demande à ses élèves de représenter le cervidé au moyen d'un dessin géométrique ; il y a déplacement entre l'image mythologique – le mythe est la mémoire collective mais aussi fait référence à un moment de notre Histoire<sup>670</sup> qui n'était pas encore dominé par la Raison – et l'image géométrique – la géométrie est la science des espaces<sup>671</sup>. Paul Bereyter enseigne à ses élèves l'art de la transposition qui permet ici de considérer un objet dans sa vérité naturelle, poétique et métaphysique mais aussi rationnelle et scientifique :

In meinem dunkelgrünen Pullover mit dem springenden Hirsch stand ich vor den einundfünfzig mich mit der größtmöglichen Neugier anstarrenden Altersgenossen und hörte den Paul wie von weit her sagen, ich sei eben zur rechten Zeit gekommen, weil er gestern die Hirschsprungsage erzählt habe und nun das Schema eines Hirschsprungs von meinem Hirschsprungpullover auf die Tafel übertragen könne. Er bat mich, den Pullover abzulegen und mich einstweilen neben den Fritz Binswanger in die hinterste Bank zu setzen, während er anhand des Hirschsprungmusters uns vormachen werde, wie ein Bild sich in lauter winzige Einzelteile – Kreuzchen, Quadrate oder Punkte – auseinandernehmen beziehungsweise aus diesen zusammensetzen lasse. Bald schon war ich neben dem Fritz über mein Schulheft gebeugt und kopierte den springenden Hirsch von der Tafel auf mein kariertes Papier<sup>672</sup>.

Dans la salle de classe, la vitrine située à côté du banc du narrateur, alors élève de Paul Bereyter, témoigne du savoir encyclopédique et naturaliste que veut léguer l'instituteur ; en exposant la « mystérieuse métamorphose », le maître d'école encourage ses élèves à développer leurs connaissances à travers l'observation, et le nom calligraphié *Melolontha vulgaris* les invite à considérer le couple de hannetons par rapport au grand livre du savoir humain qu'est la classification :

---

ce privilège à leur agilité ? Un signe net de l'importance du cerf dans la symbolique celtique est la fréquence relative de son apparition dans l'iconographie ou la légende. Le cerf symbolise également la rapidité. Cependant certaines œuvres d'art ont fait du cerf le symbole du tempérament mélancolique, en raison sans doute de son goût pour la solitude.

<sup>670</sup> L'évolution de notre Histoire entre mythe et raison est un sujet abordé dans le chapitre I de *La Dialectique de la Raison* et Sebald, selon toute vraisemblance, nous invite à réfléchir sur ce sujet.

<sup>671</sup> Ainsi la nature est décomposée selon le modèle des études anatomiques de la Renaissance, explique Claudia Öhlschläger. Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben, Erzählte Risse, W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, p. 64.

<sup>672</sup> « Dans mon chandail vert foncé orné de son cerf bondissant, je me retrouvai devant les cinquante et un enfants de mon âge qui me dévisageaient avec une curiosité extrême et j'entendis Paul dire comme de très loin que j'arrivais à point nommé, parce qu'il avait raconté la veille la légende du saut du cerf et qu'il allait pouvoir maintenant reproduire au tableau le dessin de mon pull. Il me pria de l'ôter et de m'asseoir à côté de Fritz Binswanger sur le banc du fond, le temps qu'il nous montre à l'aide du modèle comment on pouvait décomposer une image en une multitude d'éléments minuscules – croix, carrés ou points – ou bien la composer à partir de ceux-ci. Bientôt je fus courbé, aux côtés de Fritz, sur mon cahier d'écolier, pour reporter sur mon papier quadrillé le cerf bondissant dessiné au tableau. » (DA, p. 46-47) (*Les émigrants*, p. 48).

Vielmehr hat er uns zur weiteren Aufmunterung den bis auf die Höhe mit Erde angefüllten, braun gerahmten **Maikäferglaskasten** an die Wand neben die Bank gehängt, in welchem nebst einem mit Sütterlinbuchstaben beschrifteten **Maikäferpaar** – *Melolontha vulgaris* – unter der Erde ein **Eiergelege, eine Puppe und ein Engerling**, im oberen Bereich ein **schlüpfender, ein fliegender und ein Apfelblätter fressender Käfer** zu sehen waren<sup>673</sup>.

Le zèle pédagogique de Paul Bereyter va jusqu'à faire bouillir le cadavre d'un renard dans le dessein de pouvoir reconstituer son squelette<sup>674</sup> mais il s'exprime aussi à travers le plaisir de la botanique ou l'oisiveté au milieu des champs : *wir sind, an besonders schönen Tagen, oft bloß zum Botanisieren oder, unter dem Vorwand des Botanisierens, zum Nichtstun in die Felder hinaus*<sup>675</sup>. Nous voyons ici une allusion à Rousseau ; dans *Logis in einem Landhaus*, Sebald lui consacre en effet un chapitre au cours duquel il évoque les moments d'oisiveté de ce dernier passés sur l'île de Saint-Pierre à faire de la botanique<sup>676</sup>. Toutefois cet amour de la nature est ancré dans la culture et la tradition allemandes – de Walther von der Vogelweide à Goethe et Friedrich Hölderlin ; le *Wandervogel* en est un élément prégnant et Paul Bereyter, dit le narrateur, représente « une véritable incarnation de la *Wandervogelbewegung* » :

Im übrigen hat der Paul geradeso wie wir und der Mangold die Ausflüge in die umliegende Gegend sichtlich genossen. In seiner Windjacke oder auch nur in Hemdsärmeln ging er mit leicht aufwärts gekehrtem Gesicht und mit den für ihn so charakteristischen, weit ausgreifenden und federnden Schritten vor uns her, **ein wahres Inbild**, wie ich jetzt erst in der Rückschau erkenne, **der deutschen Wandervogelbewegung**, die ihn zeit seiner Jugend geprägt haben musste<sup>677</sup>.

Le travail au jardin, occupation qu'il aime plus que toute autre (*die er liebte wie vielleicht nichts sonst*), constitue un asile pour l'émigré Paul Bereyter : à Bonlieu il passait beaucoup de

---

<sup>673</sup> « Bien plus, pour nous encourager dans cette voie, il accrocha au mur, près de notre banc, la vitrine au cadre marron emplie de terre à mi-hauteur où l'on pouvait admirer, joutant un couple de hannetons mâle et femelle dont le nom était calligraphié en caractères Sütterlin – *Melolontha vulgaris* -, enfouies sous le sol : une ponte, une larve et une nymphe, et, dans la partie supérieure : un hanneton sortant de sa chrysalide, un autre volant et un troisième dévorant des feuilles de pommier. » DA, p. 48 (*Les émigrants*, p. 49) (soulignements personnels).

<sup>674</sup> « [...] und seine **Begeisterung für die Naturlehre** ging so weit, dass er einmal, zum Entsetzen der Nachbarschaft, **einen Fuchskadaver**, den er im Wald gefunden hatte, mehrere Tage lang auf seinem Küchenherd in einem alten Einmachtopf ausgekocht hat, nur um dann mit uns in der Schule **ein richtiges Skelett zusammensetzen zu können**. » DA, p. 56.

<sup>675</sup> « Sondern wir sind, an besonders schönen Tagen, oft bloß zum Botanisieren oder, unter dem Vorwand des Botanisierens, zum Nichtstun in die Felder hinaus. » DA, p. 59.

<sup>676</sup> « Der Last der Arbeit, sagt er im 'fünften Spaziergang', habe er sich vorsätzlich entschlagen und das grösste Vergnügen sei es ihm gewesen, seine Bücher nicht aus den Kisten zu packen und weder Tintenfass noch Schreibzug zur Hand zu haben. Weil aber die freigewordene Zeit doch genutzt werden muss, widmet Rousseau sich jetzt dem Botanisieren, dessen Anfangsgründe er während der Jahre in Môtiers erlernte auf gemeinsamen Exkursionen mit Jean-Antoine d'Ivernois. „Ich machte mich daran, heisst es im 'fünften Spaziergang', eine Flora Petrinsularis zu schaffen, ausnahmslos alle Pflanzen zu beschreiben und dies mit soviel Einzeleinheiten, dass ich für den Rest meiner Tage genug damit zu tun haben würde. Ein Deutscher soll ein buch über eine Zitronenschale geschrieben haben. Ich hätte über jede Gräserart, jedes Moos im Walde, jede Gesteinflchte eines verfassen können. Kein Halmfäserchen, nicht ein Pflanzenatom sollte sich meiner Beschreibung entziehen. Diesem Vorhaben entsprechend suchte ich jeden Tag nach dem gemeinsamen Frühstück mit der Lupe in der Hand und dem Systema Naturae unter dem Arm einen Abschnitt der Insel ab. Ich hatte diese nämlich für meinen Zweck in kleine Gevierte aufgeteilt, die ich zu jeder Jahreszeit nacheinander zu durchstöbern gedachte. » *Logis*, p. 62-63.

<sup>677</sup> « Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que notre instituteur appréciait autant que Mangold et nous les excursions que nous entreprenions dans les environs. Vêtu de son anorak ou seulement en bras de chemise, il marchait devant nous la tête légèrement relevée, de son pas si caractéristique, ample et élastique, **véritable incarnation** de ce qu'avec le recul je sais avoir été **le Wandervogel allemand**, mouvement qui sans nul doute l'avait marqué au temps de sa jeunesse. » DA, p. 60-61 (*Les émigrants*, p. 60) (soulignements personnels).

temps au jardin qu'il avait transfiguré et s'il ne jardinait pas il contemplait *la verdure qui proliférait autour de lui* :

Hier in Bonlieu, erzählte mir Mme. Landau im Verlauf eines anderen Gesprächs, verbrachte Paul **viel Zeit mit der Gartenarbeit**, die er liebte wie vielleicht nichts sonst. Er hatte mich, als wir nach der Rückkehr aus Salins den Beschluss fassten, dass er von nun an in Bonlieu leben würde, sogleich gebeten, ob er sich nicht des ziemlich vernachlässigten Gartens annehmen dürfe. Und tatsächlich war dem Paul ein wahrhaft einmaliges Verwandlungswerk gelungen. **Die jungen Bäume, die Blumen, die Blatt- und Kletterpflanzen, die schattigen Efeubeete, die Rhododendren, die Rosensträucher, die Stauden und Boschen – es war alles am Wachsen, und nirgends gab es eine kahle Stelle mehr.** Jeden Nachmittag, wenn das Wetter es zuließ, sagte Mme. Landau, ist Paul im Garten beschäftigt gewesen, und zwischenhinein ist er lang einfach irgendwo gesessen und hat in das um ihn herum sich **vermehrnde Grün** hineingeschaut<sup>678</sup>.

Ainsi la couleur verte, la variété des plantes s'opposent au « malheur allemand » résumé par le chemin de fer.

Dans *Ambros Adelwarth* la nature est objet de contemplation mais revêt également le rôle de refuge, d'asile, de retraite. Ainsi c'est dans la maison sur l'eau<sup>679</sup>, véritable *locus amoenus*<sup>680</sup>, qu'Ambros se trouve bien *comme nulle part ailleurs (weit wohler gefühlt als an jedem anderen Ort bis dahin)*. Aux significations citées ci-dessous nous ajouterons que l'eau

---

<sup>678</sup> « Ici, à Bonlieu, me raconta Mme Landau au cours d'une autre conversation, Paul passait **beaucoup de temps à jardiner**, car il aimait sans doute cette occupation plus que toute autre. La première chose qu'il avait voulu savoir, lorsque à notre retour de Salins nous avions pris la décision qu'il vivrait désormais à Bonlieu, c'était s'il ne pourrait s'occuper du jardin, qui était plutôt à l'abandon. Et de fait, il avait littéralement réussi à le transfigurer. **Les jeunes arbres, les fleurs, les plantes vivaces et les grimpantes, les massifs de lierre à l'ombre, les rhododendrons, les rosiers, les arbustes et les buissons – tout était en pleine croissance et il n'y avait plus d'endroit où la terre fût à nu.** Tous les après-midi, quand le temps le permettait, dit Mme Landau, Paul s'activait au jardin, et sinon il restait simplement assis à regarder longuement **la verdure qui proliférait autour de lui.** » DA, p. 85 (*Les émigrants*, p. 81) (soulignements personnels).

<sup>679</sup> Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. Ces trois thèmes se rencontrent dans les traditions les plus anciennes et ils forment les combinaisons imaginaires les plus variées, en même temps que les plus cohérentes. Les eaux, masse indifférenciée, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption. S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se *ressourcer* dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle : phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence.

En Asie, l'eau est la forme *substantielle* de la manifestation, l'origine de la vie et l'élément de la régénération corporelle et spirituelle, le symbole de la fertilité et celui de la pureté, de la sagesse, de la grâce et de la vertu.

Dans la Bible, les puits dans le désert, les sources qui s'offrent aux nomades sont autant de lieux de joie et d'émerveillement. La marche des Hébreux et le cheminement de chaque homme durant son pèlerinage terrestre sont intimement reliés au contact extérieur ou intérieur avec l'eau, celle-ci devient un centre de paix et de lumière, oasis.

Chez les Germains, ce sont les eaux ruisselant pour la première fois au printemps à la surface des glaces éternelles qui sont l'ancêtre de toute vie puisque, vivifiées par l'air du Sud, elles se rassemblent pour former un corps vivant, celui du premier géant Ymir, d'om procédèrent les autres géants, les hommes et, dans une certaine mesure, les dieux eux-mêmes.

Hésiode dans la *Théogonie* différencie l'eau-plasma, l'eau douce, l'eau de lac, l'eau stagnante, ainsi que l'eau océane, écumante, fécondante, mâle.

Gaston Bachelard a écrit des variations sur les eaux claires, les eaux printanières, les eaux courantes, les eaux amoureuses, les eaux profondes, dormantes, mortes, composées, douces, violentes, l'eau maîtresse du langage etc., qui sont autant de facettes de ce symbole miroitant.

Une enquête dirigée par Jules Gritti, en 1976, pour le Centre de recherches sur l'information et la communication (CRIC) conclut en disant que l'eau fait partie des symboles fondamentaux persistant dans le cœur et l'imaginaire humains, dans la mentalité collective. (documentation extraite du Dictionnaire des symboles)

<sup>680</sup> Cf. Claudia Öhlschläger *Beschädigtes Leben, Erzählte Risse, W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B., Berlin, Wien, Rombach, 2006, p. 81.

fait partie des symboles fondamentaux persistant dans la mémoire collective et qu'une civilisation technique et industrielle, par les manques et les angoisses qu'elle génère, amplifie le désir de ces éléments essentiels. Faite de cloisons de papier et comme blottie dans un nid de verdure<sup>681</sup>, la maison sur l'eau représente l'idée de construction à son stade primitif tandis que l'allusion du tir à l'arc (*Bogenschiessen*) dans sa symbolique de chasse et de guerre illustre une existence revenue à ses origines qui rappelle de manière indirecte les études ethnologiques de Claude Lévi-Strauss<sup>682</sup> :

[...] wo der alleinstehende Legationsrat in der Nähe von Kioto ein wunderschönes Wasserhaus besaß. Halb als Kammerdiener, halb als Gast des Legationsrats hat der Ambros an die zwei Jahre in diesem schwimmenden und so gut wie leeren Haus verbracht und sich dort meines Wissens weit wohler gefühlt als an jedem anderen Ort bis dahin. [...] Von papierenen Zimmerwänden ist, glaube ich, die Rede gewesen, vom Bogenschießen und viel von immergrünem Lorbeer, Myrten und wilden Kamelien<sup>683</sup>.

Après avoir effectué un voyage à travers le monde et être allé en Terre Sainte, Cosmo Solomon se retire dans la maison de Long Island qu'il délaisse finalement pour s'isoler dans une cabane au fond du jardin. Et au retour d'un autre périple au Moyen-Orient, il retrouve la villa new-yorkaise mais préfère encore une fois s'isoler dans l'abri niché au milieu de la nature. La guerre a éclaté en Europe, l'impérialisme, les nationalismes, le colonialisme, la volonté de puissance ont aiguisé la haine entre les peuples. La nature, face aux catastrophes de l'histoire, offre lumière et permanence ainsi que le manifeste le choix de ce havre de paix :

Kurz nach der Rückkehr der beiden Weltreisenden aus dem Heiligen Land, so hatte die Tante Fini sich ausgedrückt, brach in Europa der Krieg aus, und je weiter er um sich griff und je mehr das Ausmaß der Verwüstung bei uns bekannt wurde, desto weniger gelang es dem Cosmo, in dem so gut wie unveränderten amerikanischen Leben wieder Fuß zu fassen. Für seinen ehemaligen Freundkreis wurde er ein Fremder, seine New Yorker Stadtwohnung verwaiste, und auch draußen auf Long Island zog er sich bald völlig auf sein eigenes Quartier und letztendlich in ein entlegenes Gartenhaus, die sogenannte Sommervilla, zurück<sup>684</sup>.

---

<sup>681</sup> D'autre part, l'on peut aussi considérer que cette maison japonaise se fait l'écho des préoccupations de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle concernant l'environnement telles que les atteste l'exposition universelle de Shanghai (2010) qui affichait le souci des urbanistes et des architectes conscients des enjeux : concevoir des éco-cités dans le cadre des prochaines villes durables. La Chine, en effet, avec son milliard d'habitants, son exode rurale massif, la « dinausorisation urbaine », représente à ce sujet un laboratoire ainsi que l'atteste la construction de la méga-éco-cité Caofeidian qui promet d'utiliser toutes les énergies non industrielles : marémotrice, solaire, géothermale, éolienne.

<sup>682</sup> Sebald possédait dans sa bibliothèque privée de nombreux volumes de Lévi-Strauss dont *La pensée sauvage*, *Tristes tropiques* et les volumes III et IV des *Mythologies*. (Archives de Marbach).

<sup>683</sup> « [...] où notre conseiller diplomatique, qui vivait seul, possédait aux environs de Kyoto une maison sur l'eau. Mi-valet de chambre, mi-invité du conseiller, Ambros a passé deux années dans cette maison quasiment vide, et pour autant que je sache, c'est en cet endroit et nulle part ailleurs qu'il s'était senti le mieux, jusqu'ici. [...] Il était question, je crois, de cloisons de papier, de tir à l'arc, et de beaucoup de lauriers toujours verts, de myrtes et de camélias poussant à l'état sauvage. » *DA*, p. 115-116 (*Les émigrants*, p. 106-107).

<sup>684</sup> « Peu après le retour de nos deux globe-trotters de la Terre sainte, pour reprendre l'expression de tante Fini, la guerre éclata en Europe, et plus elle s'étendait, plus l'ampleur des destructions parvenait à notre connaissance, moins Cosmo réussissait à reprendre pied dans la vie américaine, où rien ou presque ne changeait. Pour le cercle de ses anciens amis, il devint un étranger, il délaissait son appartement de New York et même là-bas, à Long Island, il se retira bientôt dans ses propres quartiers, finissant par s'isoler dans une petite maison de jardin à l'écart, qu'on appelait la résidence d'été. » *DA*, p. 138 (*Les émigrants*, p. 125-127)

Alors que pour Ambros Adelwarth, Cosmo Solomon ou le vieux Solomon, qui a décidé, à la fin de sa vie, de se consacrer à la culture des orchidées<sup>685</sup>, la nature est une retraite dans un monde stigmatisé par le mal, le narrateur accompagne ses personnages en affirmant le caractère souverain de la nature exprimé implicitement par chacun d'entre eux. C'est une nature qui s'oppose de manière antithétique aux catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le narrateur, ici, est charmé par le spectacle « baigné de lumière » que lui offre ce paysage américain :

In den bergan ziehenden, längst nicht mehr bewirtschafteten Weiden hatten sich Eichen und Schwarzlinden in kleinen Bauminseln angesiedelt, geradlinige Fichtenschonungen wechselten ab mit unregelmäßigen Versammlungen von Birken und Espen, deren unzählige zitternde Blätter vor ein paar Wochen erst wieder aufgegangen waren, und sogar aus den im Hintergrund aufsteigenden, dunkleren Höhenregionen, wo Tannenwälder die Abhänge bedeckten, leuchteten in der Abendsonne stellenweise hellgrün die Lärchen heraus<sup>686</sup>.

Là, il s'enivre du parfum d'un cyprès et des sons répandus par les Ithaca Falls et les cascades environnantes :

Ich stellte meine Tasche ab, öffnete eines der hohen Fenster und schaute mitten hinein in den wogenden Schatten einer aus der Tiefe heraufragenden Zypresse. Die Luft war erfüllt von ihrem Geruch und von einem beständigen Rauschen, das aber nicht, wie ich zunächst meinte, von dem Wind in den Bäumen herrührte, sondern von den in geringer Entfernung niedergehenden, wenn auch von meinem Fenster aus unsichtbaren Ithaca Falls, von denen ich mir vor meiner Ankunft in der Stadt ebenso wenig eine angemessene Vorstellung gemacht hatte wie von den über hundert anderen Wasserfällen, die in der Gegend des Cayugasees seit dem Ende der Eiszeit in die tief eingeschnittenen Schluchten und Täler hinunterstürzen<sup>687</sup>.

Et là encore il admire les nombreuses variétés de conifères qui se déploient sous ses yeux :

So deutlich waren die Anzeichen des Zerfalls, so eigenartig blinkten die Scheiben im Sonnenlicht, dass ich nicht wagte näher heranzutreten, und statt dessen zunächst in dem Park mich umsah, in welchem Nadelbäume beinah jeder mir bekannten Art, libanesische Zedern, Thujen, Silberfichten, Lärchen, Arolla- und Monterey-Pinien und feingefiederte Sumpfyypressen bis zu ihrer vollen Größe sich hatten entwickeln können. Einige der Zedern und Lärchen waren bis zu vierzig, eine Schierlingstanne gewiss an die fünfzig Meter hoch<sup>688</sup>.

---

<sup>685</sup> « Insofern als der alte Solomon eines Tages ohne weiteren Vorsatz erklärte, dass er von nun an keinem Diner und keiner wie immer gearteten Gesellschaft mehr beiwohnen würde, dass er überhaupt mit der Außenwelt nichts mehr zu schaffen haben und statt dessen ganz seiner Orchideensucht sich widmen wolle, [...] » *DA*, p.145.

<sup>686</sup> « Les prairies à flanc de montagne, qui n'étaient plus exploitées depuis longtemps, avaient été annexées par des chênes et des tilleuls noirs qui formaient des îlots de verdure, les réserves rectilignes d'épicéas alternaient avec des colonies irrégulières de bouleaux et de trembles dont les innombrables feuilles instables n'avaient poussé que depuis quelques semaines, et même à l'arrière-plan, sur les hauteurs plus sombres où les forêts de sapins s'accrochaient aux pentes, ressortaient par endroits, dans le soleil du soir, les taches vert clair des mélèzes. » *DA*, p. 155 (*Les émigrants*, p. 140-141).

<sup>687</sup> « Je posai mon sac de voyage, ouvris l'une des grandes fenêtres, et mon regard rencontra l'ombre mouvante d'un cyprès jaillissant des profondeurs obscures. L'air était emplí de son odeur et d'un bruissement ininterrompu qui ne provenait pas, comme je le pensai d'abord, du vent qui eût agité les frondaisons des arbres, mais, invisibles de ma fenêtre et cependant toutes proches, des Ithaca Falls dont avant mon arrivée dans cette ville je ne m'étais pas fait une juste idée, non plus que des centaines d'autres cascades qui depuis la fin de l'ère glaciaire dévalent les gorges et les vallées profondément entaillées du district du lac Cayuga. » *DA*, p. 157 (*Les émigrants*, p. 142-143).

<sup>688</sup> « Les marques de décrépitude étaient si évidentes, les reflets du soleil dans les vitres étaient si particuliers que je n'osai approcher et commençai par faire le tour du parc, où l'on avait laissé s'épanouir à peu près toutes les espèces de conifères que je connaisse, cèdres du Liban, thuyas, sapins argentés, mélèzes, pins d'Arolla et de Monterey ou encore cyprès des marais. » *DA*, p. 160 (*Les émigrants*, p. 144).



Ces descriptions de paysages et de lieux, qui, nous l'avons vu, tendent à distendre, à dilater l'espace, à additionner, à ajouter les variétés d'une même catégorie, ouvrent une fenêtre en dehors de l'histoire et permettent au lecteur d'embrasser l'univers mélancolique de l'auteur : c'est le souvenir d'une nature idéalisée que le narrateur nous transmet, une réalité corrigée par l'imagination, comme une vision transhistorique. La page du 4 décembre signifie la fin du récit du voyage d'Ambros et de Cosmo et clôt la troisième histoire de *Die Ausgewanderten* sur un hymne à la nature à travers l'évocation de la merveilleuse oasis de Jéricho : Ambros écrit qu'il fait un rêve au cours duquel il voit apparaître *er-Riha* – appellation arabe de Jéricho qui, dans l'Ancien Testament, est appelé parfois la « ville des palmiers ». Mais *il s'avère qu'er Riha est un groupe de maisons sales, envahies par le sable et la poussière*<sup>689</sup>. Au cours de ce même rêve Cosmo indique qu'ils se trouvent à Jéricho et que cette oasis est *d'une rare beauté, comme seule l'est peut-être à part elle le merveilleux verger de Damas*<sup>690</sup>, les hommes ont *tout ce dont ils ont besoin*, tout ce que l'on sème pousse, les jardins magnanimes offrent des fleurs, les blés par leur présence rassurent, les ruisseaux, les prairies, les arbres et les vignes protègent contre les chaleurs de l'été :

Mit allem sind die Menschen hier versorgt. Was man auch sät, es geht sogleich auf in dem weichen, fruchtbaren Boden. Die Gärten blühen in andauernder Pracht. In den lichten Palmenhainen wogt das grüne Korn. Die Glut des Sommers wird gemildert von den zahlreichen Wasserläufen und Auen, von den Wipfeln der Bäume und dem Weinlaub über den Wegen. Den Winter hindurch aber ist es so lind, dass die Bewohner dieses seligen Landes bloß in leinenen Hemden herumgehen können, selbst wenn unweit, auf den Bergen von Judäa, alles weiß ist vom Schnee<sup>691</sup>.

Et de manière emblématique *Er Riha* est signalé par Ambros comme *une tache sombre*, tandis que l'oasis de Jéricho représente sur la carte *l'une des nombreuses taches blanches*.

Si dans les trois premières histoires, l'auteur attribue à la nature la fonction de *refugium* face à l'exil (*Dr Henry Selwyn*), à la haine, à la discrimination (*Paul Bereyter*), aux catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle (*Ambros Adelwarth*), si elle se trouve au centre du programme pédagogique de Paul Bereyter, dans *Max Aurach* la constatation de la désolation des villes aboutit à une vision du progrès inspirée des Salines et qui consiste à imiter les merveilleux mécanismes de la nature. Le narrateur, on s'en souvient, conclut son récit par la réminiscence d'une exposition vue une année auparavant sur le ghetto de Litzmannstadt. Avec la raison, l'homme s'est affranchi de la nature et a abouti à une régression puisqu'elle est dialectique et

<sup>689</sup> *Les émigrants*, p. 188-189.

<sup>690</sup> *Les émigrants*, p. 189.

<sup>691</sup> « Ici, les hommes ont tout ce dont ils ont besoin. Quoi qu'on sème, tout pousse aussitôt dans ce sol léger et fertile. Les jardins sont couverts à foison de fleurs somptueuses. Dans les clairières, entre les bouquets de palmes, les blés verts ondulent sous la brise. L'ardeur de l'été est tempérée par les nombreux ruisseaux et les prairies humides, les couronnes des arbres et les frondaisons des vignes qui abritent les chemins. Et pendant l'hiver il fait si doux que les habitants de ce pays béni peuvent se promener vêtus de simples chemises de lin, même si tout près, sur les monts de Judée, tout est blanc de neige. » *DA*, p. 211 (*Les émigrants*, p. 189).

entraîne avec elle des mécanismes qui sapent ses réalisations. Les Salines invitent à reconsidérer la relation à la nature. C'est en parcourant la galerie du bâtiment de graduation que le narrateur contemple la métamorphose que l'eau fait subir aux fascines, avant de méditer sur les processus de la cristallisation saline qui « imitent la nature, et aussi la transcendent ». Autrefois, le « Gradierbau » (bâtiment de graduation) de Kissingen était long de plusieurs kilomètres. Pour obtenir du sel, le processus est très simple : de la saumure provenant des sources environnantes est pompée jusqu'en haut du bâtiment puis ruisselle sur des fagots de prunellier. La teneur en sel de l'eau augmente par l'évaporation ainsi que par le dépôt de minéraux peu solubles. En observant cette transformation qui ne fait que reproduire la nature, le narrateur songe à l'étonnante capacité de celle-ci : c'est le mystère de la métamorphose rappelé ailleurs dans *Die Ausgewanderten* par le motif du papillon présent dans les allusions à Vladimir Nabokov :

Von dort aus sieht man aus nächster Nähe die übereinander bis unter das Dach hinauf geschichteten Bündel aus Schwarzdorneisig, über die das von der gusseisernen Pumpstation nach oben gebrachte Mineralwasser herunterrinnt, um sich zuletzt in dem Solegraben unter der Salinentenne zu sammeln. Voller Verwunderung sowohl über die Ausmaße der Anlage als auch über die Verwandlung, die das unablässig fortfließende Wasser durch die allmähliche Mineralisierung der Zweige an diesen vollführt, ging ich lange Zeit auf der Galerie hin und wider und atmete die beim geringsten Windhauch von Myriaden von winzigen Tropfen durchwehte Salzluft. Zuletzt nahm ich auf einer Bank in einem der seitwärts an der Galerie angebrachten altartigen Vorbauten Platz und überließ mich dort den ganzen Nachmittag hindurch dem Anblick und dem Geräusch des Wasserschauspiels sowie dem Nachdenken über die langwierigen und, wie ich glaube, unergründlichen Vorgänge, die beim Höhergradieren der Salzlösung die seltsamsten Versteinerungs- und Kristallisationsformen hervorbringen, Nachahmungen und Aufhebungen der Natur<sup>692</sup>.

Le lecteur s'interroge : le caractère primitif de l'installation vise-t-il, par antithèse, à attaquer une idée du progrès impulsée par la Raison, signifie-t-il une remise en cause radicale de la technologie industrielle qui impose sa domination sur les hommes et la nature ou traduit-il tout simplement l'harmonie naturelle entre l'homme et son environnement ? Dans les feuillets de Luisa Lanzberg, la nature se manifeste comme bienfaitrice et bienveillante à tous égards ; elle représente non seulement un lieu de paix mais aussi un microcosme protecteur, ceci n'étant pas sans évoquer la relation de l'homme avec la « nature mère » dans l'Antiquité ou

---

<sup>692</sup> « De là, on voit au plus près les fascines de prunelliers entassées jusque sous le toit, à travers lesquelles s'écoule l'eau minérale acheminée au sommet sous conduite forcée par la station de pompage, avant de s'accumuler dans le fossé en contrebas de l'aire. Béat d'admiration devant les dimensions du complexe et aussi la métamorphose que l'eau sans cesse ruisselante fait subir aux fascines en les minéralisant progressivement, je parcourus longtemps la galerie dans un sens et dans l'autre, respirant l'air salin dans lequel le moindre souffle de vent brassait des myriades d'infimes gouttelettes. Je finis par m'asseoir sur le banc de l'une des avancées en balcon saillant de la galerie et m'abandonnai tout l'après-midi au bruit et au spectacle de ces eaux ruisselantes, ainsi qu'à mes réflexions sur les processus longs, complexes et selon moi impénétrables, responsables, par concentration de la solution saline, des formes les plus étranges qui soient, de pétrifications, de cristallisations qui en quelque sorte imitent la nature, et aussi la transcendent. » *DA*, p. 342-344 (*Les émigrants*, p. 297-300).

dans les sociétés primitives<sup>693</sup>. Ainsi le parfum des reinettes et des pommes rouges aidera l'enfant à s'endormir et contribuera à sa guérison, le bon air des sapins de la forêt de Windheim apaisera les poumons de Leo :

Am Abend werden im Nebenzimmer mehrere Zentner Goldreinetten und Himbeeräpfel auf dem Fußboden aufgeschüttet. In ihrem Duft schlafe ich sanft wie seit langem nicht ein, und als mich am nächsten Morgen der Dr. Homburger abhört, sagt er, ich sei wieder vollkommen gesund. Dafür hat es der Leo, wie ein Dreivierteljahr darauf die Sommervakanz anfängt, auf der Lunge. Die Mama behauptet, die Ursache davon sei das stickige Quartier Leos im Lindwurmhaus und die Bleidünste aus der Kappenmacherei. Dr. Homburger pflichtet ihr bei. Er verordnet eine Mixtur aus Milch und Selterwasser sowie ausgedehnte Aufenthalte in der Tannenluft des Windheimer Walds<sup>694</sup>.

Cette vision de la nature a vraisemblablement ses racines dans la biographie de W.G. Sebald ; alors qu'il était enfant, celui-ci fit avec son grand-père de longues randonnées<sup>695</sup> autour de son village natal de l'Allgäu qui le marquèrent définitivement, expliquant son amour de la nature ; lorsque plus tard, en 1962, il assista à la projection d'un documentaire sur la libération du camp de Bergen-Belsen, il est probable que le traumatisme engendré par cette « révélation » aida à la construction d'un monde binaire où une vision pessimiste de l'Histoire ne fit que renforcer les sentiments qu'il nourrissait à l'égard de la nature.

## I. 5. Le retable d'Issenheim

### *Esthétisation de la douleur*

Le chef-d'œuvre de Matthias Grünewald illustre le discours mélancolique de W.G. Sebald : notre histoire est une histoire de la douleur, celle-ci est infinie et nous n'en connaissons pas les limites. Max Aurach explique – le narrateur transmet en discours direct le récit du peintre – qu'il parvient à maîtriser sa peur de voyager pour se rendre de Manchester à Colmar et voir le retable d'Issenheim :

---

<sup>693</sup> « L'homme des premiers temps était sans cesse en présence de la nature ; les habitudes de la vie civilisée ne mettaient pas encore un voile entre elle et lui. Son regard était charmé par ces beautés ou ébloui par ces grandeurs. Il jouissait de la lumière, il s'effrayait de la nuit, et quand il voyait revenir « la sainte clarté des cieux », il éprouvait de la reconnaissance. Sa vie était dans les mains de la nature ; il attendait le nuage bienfaisant d'où dépendait sa récolte ; il redoutait l'orage qui pouvait détruire le travail et l'espoir de toute une année. Il sentait à tout moment sa faiblesse et l'incomparable force de ce qui l'entourait. Il éprouvait perpétuellement un mélange de vénération, d'amour et de terreur pour cette puissante nature. » Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris, 1864, p. 160.

<sup>694</sup> « Le soir, on déverse dans la pièce d'à côté, pour les provisions d'hiver, des centaines de kilos de reinettes et de pommes rouges. Pour la première fois depuis bien longtemps, bercée par leur parfum, je glisse doucement dans le sommeil et le lendemain, quand le docteur Homburger m'ausculte, il dit que je suis complètement guérie. Par contre trois trimestres plus tard, alors que les vacances d'été commencent, ce sont les poumons de Leo qui ne vont pas. Maman est persuadée que c'est à cause du logement mal aéré dans la maison des Lindwurm, et des vapeurs de plomb émanant de la fabrique de calottes. Le docteur Homburger dit qu'elle a raison. Il prescrit un mélange de lait et d'eau de Seltz ainsi que des séjours prolongés au bon air, dans les sapins de la forêt de Windheim. » DA, p. 309 (*Les émigrants*, p. 268-269).

<sup>695</sup> Uwe Schütte, *W.G. Sebald*, Stuttgart, UTB, 2011, p. 20.

Nur einmal seit meiner Jugend habe ich eine Auslandsreise unternommen, und zwar als ich, im Sommer vor zwei Jahren, nach Colmar und von Colmar über Basel an den Genfer See gefahren bin. Ich hatte seit sehr langer Zeit den Wunsch gehegt, die mir bei der Malarbeit so oft vorschwebenden Isenheimer Bilder Grünewalds und insbesondere das von der Grablegung in Wirklichkeit zu sehen, hatte aber meiner Reiseangst nie Herr werden können.<sup>696</sup>

S'il n'a plus *ni la possibilité, ni la volonté, ni la permission* de s'en aller<sup>697</sup>, c'est que Manchester a définitivement pris possession de lui ; dans cette ville il a le sentiment d'être arrivé à destination<sup>698</sup>. C'est la vue de ces innombrables cheminées d'où s'échappait une fumée jaunâtre qui l'impressionna, explique-t-il<sup>699</sup>, car elles *fumaient par milliers, serrées les unes contre les autres, de jour comme de nuit*. Toutefois le peintre réussit à quitter Manchester pour aller à Colmar et contempler le retable<sup>700</sup> ; c'est en effet seulement pour *s'absorber dans les tableaux de Grünewald* que Max Aurach a pu *franchir le pas*. Ce voyage se présente comme la quête d'une Vérité : le peintre veut voir *en réalité* le retable d'Issenheim et *en particulier* la mise au tombeau<sup>701</sup>. Il y a un lien entre les deux car les deux images – d'une part celle des cheminées, d'autre part le retable d'Issenheim – procèdent du même principe : celui des destructions de l'histoire et des malheurs de l'homme – la cheminée, nous le savons, représente dans cet ouvrage l'industrialisation et la Shoah. Tandis que la cheminée symbolise la douleur dans sa vérité historique, concrète et matérielle, le retable d'Issenheim est l'allégorie de la douleur universelle mais aussi de la destruction naturelle. Max Aurach veut, à travers les œuvres de Matthias Grünewald, comprendre le drame humain dans sa totalité. Le programme iconographique du retable d'Issenheim rend signifiante la vie de Jésus

---

<sup>696</sup> « Une seule fois, depuis ma jeunesse, j'ai entrepris un voyage à l'étranger. Il y a deux ans, à l'été, je suis allé à Colmar, et de Colmar par Bâle jusqu'au Lac Léman. J'avais depuis très longtemps envie de voir de mes propres yeux le retable de Grünewald à Issenheim, qui si souvent me hante quand je peins, et en particulier le panneau de la mise au tombeau, mais je ne réussissais pas à dominer ma peur des déplacements. » *DA*, p. 252 (*Les émigrants*, p. 221-222).

<sup>697</sup> *DA*, p. 221.

<sup>698</sup> « Genau vermag ich es nicht mehr anzugeben, sagte Aurach, welche Gedanken der Anblick von Manchester damals in mir auslöste, aber ich glaube, dass ich das Gefühl hatte, angelangt zu sein am Ort meiner Bestimmung. » *DA*, p. 251.

<sup>699</sup> « Diese Schloten, sagte Aurach, sind heute nahezu ausnahmslos niedergelegt oder außer Betrieb. Damals aber rauchten sie noch, zu Tausenden, einer neben dem andern, bei Tag sowohl als in der Nacht. Es waren diese viereckigen und runden Schloten und diese ungezählte Kamine, aus denen ein gelbgrauer Rauch drang, die sich, so sagte Aurach, dem Ankömmling tiefer einprägten als alles, was er dahin gesehen hatte. » *DA*, p. 250-251.

<sup>700</sup> Le retable d'Issenheim exposé au musée *Untertinden* de Colmar, consacré à St Antoine et provenant du couvent des Antonins à Issenheim – au sud de Colmar – est l'œuvre de deux grands maîtres du gothique tardif, le sculpteur Nicolas de Haguenau et le peintre allemand Matthias Grünewald. Ce retable polyptique est une œuvre de grandes dimensions, 3,30m de haut et 5,90m de large, que l'artiste peignit au début du XVI<sup>e</sup> siècle – entre 1512 et 1516 – et sur lequel les volets peuvent être ouverts pour illustrer les différentes périodes liturgiques durant le culte ; il comporte trois faces illustrées au centre desquelles se trouve un autel sculpté. L'ensemble était jadis surmonté d'un meneau gothique également sculpté et doré. Peint entre 1512 et 1516, le retable d'Issenheim représente les grands moments de la vie de Jésus, Annonciation faite à Marie, Nativité, Crucifixion, Résurrection.

<sup>701</sup> « Ich hatte seit sehr langer Zeit den Wunsch gehegt, die mir bei der Malarbeit so oft vorschwebenden Isenheimer Bilder Grünewalds und insbesondere das von der Grablegung in Wirklichkeit zu sehen, [...] » *DA*, p. 252.

Christ et celle de Saint Antoine l'ermite (vers 251-356), patron de l'ordre des Antonins<sup>702</sup>. Le retable fermé représente la Crucifixion encadrée par les images de Saint Sébastien à gauche et Saint Antonin à droite. Sous la scène centrale, la prédelle montre une mise au tombeau. Certes la représentation de la Crucifixion est courante sur les retables, mais le traitement qu'en fait le peintre Matthias Grünewald est caractérisé par le dépouillement de la scène (réduite à quelques acteurs) et la violente émotion qui s'en dégage. Sur un ciel presque noir se détachent le Christ crucifié, Marie soutenue par saint Jean, Marie-Madeleine et Saint Jean-Baptiste. Pour exprimer l'intensité exceptionnelle de la scène, Matthias Grünewald fait montre parfois d'un réalisme extrême (le corps du Christ porte les marques de la flagellation). C'est le moment tragique de la mort du Christ. Ces peintures de Matthias Grünewald thématisent la souffrance humaine, physique et morale : le Christ immense exhibe un corps torturé tandis que Marie et Madeleine expriment la douleur de l'âme et la ferveur mystique :

Gegen zehn oder elf Uhr abends kam ich in Colmar an, verbrachte eine gute Nacht im Hotel Terminus Bristol an der Place de la Gare und ging am nächsten Morgen unverzüglich in das Museum, um mit dem Ausstudieren der Grünewaldbilder zu beginnen. Die extremistische, eine jede Einzelheit durchdringende, sämtliche Glieder verrenkende und in den Farben wie eine Krankheit sich ausbreitende Weltsicht dieses seltsamen Mannes war mir, wie ich immer gewusst hatte und nun durch den Augenschein bestätigt fand, von Grund auf gemäß<sup>703</sup>.

En contemplant les personnages peints par Matthias Grünewald il compare la « douleur effroyable » au flux et au reflux de la mer et ressent l'immensité de la souffrance : *Die Ungeheuerlichkeit des Leidens, das, ausgehend von den vorgeführten Gestalten, die ganze Natur überzog, um aus den erloschenen Landschaften wieder zurückzufluten in die menschlichen Todesfiguren, diese Ungeheuerlichkeit bewegte sich nun auf und nieder in mir nicht anders als die Gezeiten des Meers*<sup>704</sup>. Et c'est en regardant les corps transpercés et ceux des personnages pliés de douleur « tels des roseaux » qui assistent à la scène qu'il comprend que, parvenue à un certain degré, elle abolit sa condition première, la conscience, et par là –

<sup>702</sup> Connu par le récit de saint Athanase, évêque d'Alexandrie, saint Antoine, retiré au désert, mena une vie d'ascète rythmée par les assauts répétés du démon et les visites des malades cherchant la guérison. L'ordre des Antonins suivit l'exemple de son saint patron en développant une activité hospitalière, en particulier en luttant contre le feu sacré, ou ergot du seigle, qui a plus tard été identifié à la gangrène. Fondés au XIII<sup>e</sup> siècle, les Antonins s'inspirèrent des ordres mendiants et vécurent de collectes.

<sup>703</sup> « J'arrivai à Colmar vers dix ou onze heures du soir, passai une bonne nuit à l'hôtel Terminus Bristol sur la place de la gare et le lendemain matin, je me rendis sans attendre au musée pour m'absorber dans l'étude des tableaux de Grünewald. La vision extrême que cet homme singulier a du monde, et qui imprègne chaque détail, tord tous les membres sans exception, pigmente les couleurs comme une maladie, était, je l'avais toujours su et j'en avais maintenant la confirmation visuelle, profondément conforme à ma personnalité. » *DA*, p. 253 (*Les émigrants*, p. 222).

<sup>704</sup> « La monstruosité de la souffrance qui, émanant des personnages représentés, recouvre la nature entière pour ensuite refluer des paysages éteints et pénétrer les figurations humaines de la mort, cette monstruosité se mettait à présent en mouvement, montant et descendant en moi exactement comme les oscillations des marées. » *DA*, p. 253 (*Les émigrants*, p. 222-223).

peut-être – s’abolit elle-même. Mais, dit-il, ce qui est certain, c’est que la douleur morale ne connaît pas de limites : *on tombe d’abîme en abîme* :

Dabei begriff ich allmählich, auf die durchbohrten Leiber schauend und auf die vor Gram wie Schilfrohr durchgebeugten Körper der Zeugen der Hinrichtung, dass an einem bestimmten Grad der Schmerz seine eigene Bedingung, das Bewusstsein, aufhebt und somit sich selbst, vielleicht – wir wissen sehr wenig darüber. Fest steht hingegen, dass das seelische Leiden praktisch unendlich ist. Wenn man glaubt, die letzte Grenze erreicht zu haben, gibt es immer noch weitere Qualen. Man fällt von Abgrund zu Abgrund<sup>705</sup>.

L’esthétisation de la douleur que représente le retable de Matthias Grünewald<sup>706</sup> souligne la tragédie humaine et Sebald, en introduisant ce chef d’œuvre dans *Die Ausgewanderten*, utilise l’esthétique à des fins éthiques : l’illustration par la passion du Christ de la souffrance humaine en général et de la souffrance endurée par les victimes de la Shoah en particulier veut remettre la *physis* au devant de la scène.

---

<sup>705</sup> « Et regardant les suppliciés transpercés, regardant, roseaux ployés par l’affliction, les corps des témoins du supplice, je comprenais peu à peu que parvenue à un certain stade, la douleur abolit les circonstances de son apparition, la conscience, et partant s’abolit elle-même... Peut-être : nous en savons très peu dans ce domaine. Ce qui est certain, c’est que la souffrance morale, elle, est pratiquement infinie. Lorsqu’on croit en avoir atteint les limites extrêmes, il se trouve toujours d’autres tortures. On tombe d’abîme en abîme. » *DA*, p. 253-254 (*Les émigrants*, p. 223).

<sup>706</sup> Matthias Grünewald est l’auteur de dix œuvres – dont plusieurs polyptiques – ainsi que de trente-cinq dessins. Le Christ outragé datant de 1505 est sa première toile (*Alte Pinakothek de München*) et s’apparente à la peinture du gothique tardif. Son œuvre la plus connue est le retable d’Issenheim (Musée de Colmar). L’œuvre de ce peintre est une œuvre religieuse et se situe entre le gothique tardif et la Renaissance. Ses ouvrages sont marqués par un mysticisme qui revêt parfois un caractère hallucinatoire. Artiste à la technique éblouissante – virtuosité chromatique, rendu des volumes, des reliefs et des surfaces – il traite avec beaucoup de liberté les perspectives et les rapports de grandeur. L’opposition entre la rigueur de la technique et l’imagination déployée au regard de la construction de l’espace qui atteint son apogée avec le retable d’Issenheim rapproche Matthias Grünewald de Jérôme Bosch, artiste avec lequel on le compare à cause du caractère fantastique et surnaturel de leurs œuvres. Les deux artistes auraient été inspirés par la lecture de sainte Brigitte de Suède dont les écrits mystiques étaient très lus à l’époque. Mais la postérité de Matthias Grünewald est due à la vision poignante qu’il donne de la souffrance du Christ : la progression stylistique et mystique de l’artiste se laisse observer à travers ses différentes crucifixions : Crucifixion de Bâle, Crucifixion de Washington, Crucifixion de Colmar, Crucifixion de Karlsruhe. Les historiens de l’art sont unanimes pour y voir une progression dans la souffrance. Les similitudes stylistiques entre la Crucifixion de Bâle – œuvre de jeunesse – et les travaux de Hans Holbein l’Ancien permettent de penser que Matthias Grünewald ait pu travailler dans l’atelier de celui-ci. L’on peut également supposer que le peintre, ainsi que de nombreux artistes à l’époque, ait fait un voyage en Italie, (paysage visible par la fenêtre derrière le « Saint Sébastien » ou le panorama romain du « Miracle des Neiges » (Musée de Fribourg – en – Brisgau). La constante des ouvrages de Matthias Grünewald est en effet le manque de profondeur spatiale souligné par un fond très sombre. D’autre part le peintre a collaboré avec Albrecht Dürer au retable dit « retable Heller ». De ce retable il subsiste les quatre panneaux latéraux en grisaille de Grünewald, représentant deux saints (musées de Francfort) et deux saintes (musée de Karlsruhe) tandis que le panneau central de Dürer est manquant. De nombreux historiens de l’art ont étudié avec beaucoup d’attention ce qui différencie Matthias Grünewald de ses contemporains du Saint Empire Romain Germanique (Dürer, Hans Holbein le Jeune, Lucas Cranach l’Ancien).

## II. L'obsession du passé : ses conséquences narratives et esthétiques

### II. 1. À la recherche du vestige

#### II. 1. 1. La recherche des traces du passé (ou une recherche en mouvement)

L'auteur va à la recherche de la mémoire : il se déplace pour rassembler documents, récits, témoignages, archives. Cette méthode qui consiste à partir pour retrouver les traces du passé est aussi celle du narrateur qui franchit les distances, circule dans l'espace<sup>707</sup>. Le narrateur dans sa quête de la mémoire est en mouvement, mais le souvenir lui-même renvoie un passé où le sujet se meut dans l'espace. Le narrateur de *Paul Bereyter* se souvient comment lui et sa famille ont quitté le village de W. pour aller vivre dans la petite ville de S. et il explique que ce trajet long de 19 kilomètres lui fit l'effet d'un « demi-tour du monde » :

Im Dezember 1952 sind wir aus dem Dorf W. in die 19 Kilometer entfernte Kleinstadt S. übersiedelt. Die Fahrt, während der ich angestrengt aus dem Führerhaus des weinroten Möbelwagens des Bus- und Speditionsunternehmens Alpenvogel hinausschaute auf die endlosen Reihen der Alleebäume, die, von dichtem Reif überzogen, vor uns aus dem lichtlosen Morgennebel auftauchten, diese Fahrt ist mir, obgleich sie allerhöchstens eine Stunde gedauert haben wird, vorgekommen wie eine Reise um die halbe Welt<sup>708</sup>.

Certes le narrateur de *Paul Bereyter* décrit l'instituteur comme quelqu'un qui aime marcher, mais l'allusion au *Wandervogel*<sup>709</sup>, acteur important de la culture allemande du début du XX<sup>e</sup> siècle, souligne l'idée et élargit les perspectives, la randonnée devient alors philosophie<sup>710</sup>. Paul Bereyter entreprend des excursions à pied et il parcourt aussi inlassablement l'Europe (vraisemblablement en train) ; le narrateur raconte qu'il servit dans l'artillerie motorisée, six

---

<sup>707</sup> « Die Nachforschungen, die ich anstellte, führten mich nach S. zurück, wo ich seit dem Schulabschluss nur gelegentlich und in von Mal zu Mal länger werdenden Abständen gewesen war. » DA, p. 42.

<sup>708</sup> « En décembre 1952, nous avons quitté le village de W. pour aller nous installer dans la petite ville de S., à dix-neuf kilomètres de là. Le trajet durant lequel, assis dans la cabine du camion rouge bordeaux appartenant à l'entreprise de transports en commun et le déménagement Alpenvogel, je gardai les yeux rivés sur les interminables rangées d'arbres qui, recouvertes d'un givre épais, surgissaient du brouillard opaque du petit matin, - ce trajet, bien qu'il n'ait sans doute duré qu'une heure tout au plus, me fit l'effet d'un demi-tour du monde. » DA, p. 45 (*Les émigrants*, p. 46-47).

<sup>709</sup> Sous le nom de *Wandervogel* on désigne un mouvement constitué d'élèves et d'étudiants issus du milieu bourgeois qui naquit en 1896 à Berlin-Steglitz ; animé de l'idéal romantique, ce mouvement datant de l'époque de l'industrialisation des villes avait pour dessein de développer un art de vivre proche de la nature et fut à l'origine de la *Jugendbewegung*. Le *Wandervogel* chercha toujours à conserver le plus de neutralité possible vis-à-vis des différentes influences politiques. Cependant la Première Guerre mondiale signifia des changements importants et le régime d'Hitler imposa la dissolution en obligeant les membres à intégrer la *Hitlerjugend*.

<sup>710</sup> « In seiner Windjacke oder auch nur in Hemdsärmeln ging er mit leicht aufwärts gekehrtem Gesicht und mit den für ihn so charakteristischen, weit ausgreifenden und federnden Schritten vor uns her, ein wahres Inbild, wie ich jetzt erst in der Rückschau erkenne, der deutschen Wandervogelbewegung, die ihn zeit seiner Jugend geprägt haben muss. » DA, p. 60-61.

ans durant, visitant le Grand Reich allemand puis les nombreux pays occupés à une distance de 2000 kilomètres « ... mais d'où ? », écrit Paul. Cette écriture du mouvement définit une vie privée d'ancrage et de point fixe :

Sechs Jahre diene er, wenn das so gesagt werden kann, bei der motorisierten Artillerie und wechselte zwischen den verschiedensten Standorten in der großdeutschen Heimat und den bald zahlreichen besetzten Ländern hin und her, war in Polen, Belgien, Frankreich, auf dem Balkan, in Russland und am Mittelmeer und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält. Die Jahreszahlen und –zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Berditschew, ein Frühjahr im Departement Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien, immer jedenfalls war man, wie der Paul unter diese Fotografie geschrieben hat, zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo? und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde, mit jedem Pulsschlag, unbegreiflicher, eigenschaftsloser und abstrakter<sup>711</sup>.

Le voyage (en train, en avion), la marche, la randonnée, l'errance participent de l'organisation de l'ouvrage. C'est une thématique qui se rattache à la tradition allemande et reflète également la réalité de l'émigration : l'exilé est condamné à quitter son pays, ses racines, son environnement. Ainsi le peuple juif – dont Paul Bereyter est issu – a vécu l'Exode, la destruction des deux temples de Jérusalem, puis la diaspora, son histoire n'étant qu'une suite de déplacements, d'errances et de ruptures. Dans *Max Aurach* ce sont les mémoires de Luisa Lanzberg qui sont le déclencheur du voyage du narrateur à Kissingen et Steinach via Amsterdam, Cologne et Francfort :

Die von mir im Vorstehenden teilweise wiedergegebenen Aufzeichnungen der Luisa Lanzberg haben mich, seit sie zu Beginn dieses Jahres von Aurach mir überantwortet worden waren, auf das nachhaltigste beschäftigt und sind zuletzt der Anlass gewesen, dass ich, Ende Juni 1991, nach Kissingen und Steinach gefahren bin. Über Amsterdam, Köln und Frankfurt reisend, erreichte ich mein Ziel nach einigem Umsteigen und längeren Aufhalten in den Bahnhofswirtschaften von Aschaffenburg und Gmünden<sup>712</sup>.

Le souvenir chez W.G. Sebald nécessite donc une recherche des lieux perdus dans le dessein de retrouver les images du passé – les paysages, les édifices, les choses, certains personnages qui racontent – et de reconnaître les vestiges, les marques mais aussi les sensations, les pulsations de ce qui a été : c'est comme si la matière redonnait corps au passé, exhalait l'existence de ceux qui ne sont plus et des événements qui ont eu lieu. Au-delà de cette

---

<sup>711</sup> « Six ans durant, il allait servir, si l'on peut appeler cela ainsi, dans l'artillerie motorisée, et se retrouver affecté dans les endroits les plus divers du Grand Reich allemand, puis bientôt trimbalé dans de nombreux pays occupés, Pologne, Belgique, France, Balkans, Russie, pourtour méditerranéen ; et il aura vu plus que tout homme ne peut retenir. Les années et les saisons passaient, à un automne wallon succédait un hiver blanc et interminable dans la région de Berditschew, un printemps en Haute-Saône, un été sur la côte dalmate ou en Roumanie, en tout cas on était toujours, comme Paul l'a écrit au-dessous de cette photographie, à quelque deux mille kilomètres à vol d'oiseau ... mais d'où ? ... et de jour en jour, d'heure en heure, à chaque battement de cœur, on devenait de plus en plus incompréhensible, impersonnel et abstrait. » *DA*, p. 82-83.

<sup>712</sup> « Les Mémoires de Luisa Lanzberg, dont on vient de lire des extraits retranscrits par mes soins, ont sollicité à l'extrême mon attention depuis que Ferber me les a confiés au début de cette année-là et on finalement motivé, fin juin 1991, mon voyage à Kissingen et Steinach. Passant par Amsterdam, Cologne et Francfort, j'arrivai à destination après quelques changements et de fort longues attentes dans les buffets des gares d'Aschaffenburg et de Gmünden. » *DA*, p. 327 (*Les Emigrants*, p. 284).



démarche sensorielle et spirituelle il y a la volonté de s'informer, de s'instruire, de redécouvrir les empreintes de vies antérieures. Dans *Schwindel. Gefühle.*, Sebald se réfère à l'ouvrage *De l'amour* de Stendhal pour mettre en lumière le jeu ambigu entre réalité et fiction, vérité et mensonge et souligner le peu de fiabilité du souvenir : *Der langwierige Prozess der Kristallisation, der den toten Zweig in ein wahres Wunderwerk verwandelt hatte, schien Beyle, wie er eigens ausführt, eine Allegorie für das Wachstum der Liebe in den Salzbergwerken unerer Seelen*<sup>713</sup>. Il explique que le passé ne se manifeste pas à nous sous sa forme première, initiale, originelle mais recouvert « d'images imaginaires ». C'est pour cette raison, ainsi que l'écrit Claudia Öhlschläger, que Sebald refuse de façon catégorique d'octroyer à l'histoire un caractère véridique, authentique, fiable car, dit-il, au lieu de la vérité historique c'est l'imagination qui en quelque sorte fabrique une seconde vérité :

Sebald spitzt die von Stendhal artikulierte Skepsis gegenüber der Verlässlichkeit von Erinnerungsbildern zu. Zur Debatte steht nicht mehr allein die wahrheitsgetreue Wiedergabe von Vergangenen, sondern das Angewiesensein von Erinnerungen auf Abbilder von Geschichte. Vergangenes ist nicht im Original verfügbar, sondern überformt von Bildern, die von der Einbildungskraft des sich Erinnernden kopiert werden. Sebald weist damit den Anspruch auf Authentifizierbarkeit von Geschichte radikal zurück. An die Stelle historischer Wahrheit tritt die Phantasie, die zu einer Art zweiten, zu einer imaginären Wirklichkeit wird<sup>714</sup>.

W.G. Sebald reprend aussi la métaphore de la cristallisation de Stendhal pour expliquer le procédé de l'écriture ; dans *Max Aurach*, il décrit comment la vue et le bruit de ce « spectacle aquatique » que sont les eaux ruisselantes sur les fascines l'invitent à méditer sur cette forme de métamorphose qui imite la nature mais aussi la transcende. La cristallisation représente un programme esthétique : le fait de réécrire, notamment, correspond à ce procédé naturel au cours duquel le dépôt de cristaux salins recouvre les fines ramifications d'éclats de diamants à tel point que rares sont les endroits où l'on peut encore apercevoir à quoi elles ressemblent en réalité. Et si pour Stendhal la cristallisation signifie la transformation imaginaire, elle représente chez Sebald de façon plus essentielle la relation entre nature et art, réalité et fiction et par là-même l'histoire – nous entendons ici par histoire le récit du passé (*Historie*) – en tant que produit d'une reconstruction.

<sup>713</sup> « Le long et complexe processus de cristallisation qui avait métamorphosé le rameau desséché en une véritable merveille parut à Beyle, comme il l'explique expressément, une allégorie de la croissance de l'amour dans les salines de nos âmes ; ». *SG*, p. 31 *Vertiges*, p. 33.

<sup>714</sup> « Sebald rend plus prégnant le scepticisme de Stendhal face à la fiabilité des souvenirs. La question n'est pas seulement la reproduction fidèle du passé, mais le fait que les souvenirs sont tributaires de copies de l'histoire. Le passé n'est pas disponible dans sa forme originale, mais recouvert d'images reproduites par l'imagination de celui qui se souvient. Sebald refuse radicalement à l'histoire sa prétention à l'authenticité. La vérité historique est supplantée par l'imagination qui devient une sorte de seconde réalité, une réalité de l'imagination. » Claudia Öhlschläger, „Cristallisation, c'est l'opération de l'esprit“: *Stendhals Theorie der Liebe und ihre Bedeutung für W.G.Sebalds Poetik der Einbildung*, *Paderborner Universitätsreden*, hg. von Peter Freese, p. 10 (traduction personnelle).

L'idée de dialectique de la raison suppose bien un temps linéaire et un devenir historique mais W.G. Sebald envisage aussi d'une autre façon l'histoire car pour lui le temps semble parfois ne pas se dérouler de façon linéaire : non pas un devenir historique mais seulement une sorte d'immanence allant de la physique à la métaphysique. Le héros éponyme d'*Austerlitz* explique le caractère illusoire et utopique de la relation espace-temps ; lorsque nous nous retrouvons à un endroit que nous avons quitté, dit-il, nous nous demandons si nous l'avons réellement quitté :

Freilich, sagte Austerlitz nach einer Weile, hat das Verhältnis von Raum und Zeit, so wie man es beim Reisen erfährt, bis auf den heutigen Tag etwas Illusionistisches und Illusionäres, weshalb wir auch, jedes Mal wenn wir von auswärts zurückkehren, nie mit Sicherheit wissen, ob wir wirklich fortgewesen sind. – Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstretheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde<sup>715</sup>.

C'est ainsi que l'archive chez Sebald manifeste le passé en faisant resurgir des êtres, des moments, des couleurs : le héros éponyme d'*Austerlitz*, assis à une terrasse sur les bords de l'Escaut, livre au narrateur ses impressions sur le cours d'eau, et il évoque un tableau du peintre Lucas van Valckenborch<sup>716</sup> représentant l'Escaut gelé. Sur ce fleuve en face duquel nous nous trouvons quatre siècles plus tard, explique Austerlitz, les Anversois se divertissent, les gens du peuple sont vêtus de blouses marron, tandis que la bonne société arbore des pèlerines noires et des collerettes de dentelle blanche. Au premier plan figure une dame qui est tombée : elle porte une robe jaune canari et son cavalier, penché au-dessus d'elle, une culotte de couleur rouge. Et, dit Austerlitz, lorsque je regarde dans le moment présent l'Escaut et pense à cette peinture et à ses minuscules personnages, j'ai l'impression que l'instant représenté par Lucas van Valckenboch ne s'est pas écoulé ; tout se passe comme si cet

---

<sup>715</sup> « Il est vrai, dit Austerlitz au bout d'un moment, que le rapport espace-temps, tel qu'il se présente à nous lorsque nous voyageons, ressortit encore aujourd'hui à l'illusion, à l'illusionnisme, ce qui fait que chaque fois que nous revenons de quelque part nous n'avons jamais vraiment la certitude d'être réellement partis. – J'ai d'emblée été étonné de la façon dont Austerlitz élaborait ses pensées en parlant, de voir comment à partir d'éléments en quelque sorte épars il parvenait à développer les phrases les plus équilibrées, comment, en transmettant oralement ses savoirs, il développait pas à pas une sorte de métaphysique de l'histoire et redonnait vie à la matière du souvenir. » *Aust.*, p. 22-23 (*Austerlitz*, p. 20).

<sup>716</sup> Lucas van Valckenborch naquit à Louvain en 1534 et mourut à Francfort en 1597. C'est surtout à la peinture de paysages qu'il se consacra bien qu'il fit également des portraits et des scènes de genre. En 1567, les troubles qui sévissaient dans sa patrie le forcèrent à prendre le chemin de l'exil. Il regagna cependant les Pays-Bas vers 1572-1573 et ses talents lui valurent la protection de l'archiduc Matthias, gouverneur des Pays-Bas de 1578 à 1582, qu'il accompagna à Linz en Autriche en 1582. C'est jusqu'en 1593 qu'il poursuivit sa carrière en Autriche. Puis il s'établit à Francfort-sur-Main, où s'était formée une colonie de réfugiés flamands. Il y obtint le droit de bourgeoisie le 10 janvier 1594 et y mourut trois ans plus tard. Portraitiste de l'archiduc Matthias, il peignit aussi des scènes de genre. Mais ce qu'il convient de souligner avant tout ce sont ses paysages et sa prédilection pour la représentation de sites montagneux le fait apparenter aux paysagistes anversois de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Cependant son réalisme le distingue de ses prédécesseurs et beaucoup de ses tableaux rappellent les sites qu'il a visités. Par cette importance qu'il accorde au réel, le peintre s'inscrit dans la lignée de P. Bruegel dont il s'inspire tout en conservant son originalité reconnaissable à sa technique et à l'importance qu'il accorde au détail.

incident se reproduisait perpétuellement<sup>717</sup>. En fait, il y a chez Sebald une totalité ignorant la succession dans le temps<sup>718</sup> et la contemplation des vestiges permettrait alors de retrouver la trace, d'accéder à l'essence de l'histoire.

Toutefois le fil rouge de la pensée sébaldienne de l'histoire est constitué, ainsi que l'explique Anne Fuchs, par le duel irrésolu entre le processus destructeur à l'œuvre dans l'histoire humaine et une appréhension métaphysique de cette histoire considérée comme une partie de l'histoire naturelle<sup>719</sup>. Un passage de *Vertiges* nous éclaire sur cette compréhension binaire. Le narrateur raconte sa visite de la chapelle Scrovegni à Padoue : les fresques du peintre Giotto suscitent son intérêt à cause de « la fraîcheur intacte des couleurs » et de « l'autonomie humaine perceptible dans chaque geste, dans chaque expression des personnages ». Le vécu manifeste son immanence en se situant au-delà du temps qui s'écoule. La plainte immémoriale exprimée par les anges peints il y a sept cents ans est comme l'expression d'une histoire globale :

Ich weiß nicht, ob es dieser Anblick gewesen ist, der mich den Entschluss fassen ließ, nicht in Venedig zu bleiben, sondern unverzüglich nach Padua weiterzufahren und dort die Kapelle des Enrico Scrovegni aufzusuchen, von der ich bislang bloß eine Beschreibung kannte, in der die Rede ist von der unverminderten Kraft der Farben der Fresken des Malers Giotto und von der immer noch neuartigen Bestimmtheit, die über jedem Schritt, jedem Gesichtszug der in ihnen gebannten Figuren waltet. Wie ich dann, hereingetreten aus der Hitze, die an diesem Tag in den frühen Morgenstunden schon über der Stadt lastete, tatsächlich im Inneren der Kapelle vor den vom Gesims bis zum Bodensaum in vier Reihen sich hinziehenden Wandbildern stand, erstaunte mich am meisten die lautlose Klage, die seit nahezu siebenhundert Jahren von den über dem unendlichen Unglück schwebenden Engeln erhoben wird. Wie ein Dröhnen war diese Klage zu hören in der Stille des Raums. Die Engel selbst aber hatten die Brauen im Schmerz so sehr zusammengezogen, dass man hätte meinen können, sie hätten die Augen

---

<sup>717</sup> « Aus dem dusteren Himmel über dem Turm der Kathedrale *Zu Unserer Lieben Frau* geht gerade ein Schneeschauer nieder, und dort draußen auf dem Strom, auf den wir jetzt vierhundert Jahre später hinausblicken, sagte Austerlitz, vergnügen sich die Antwerpener auf dem Eis, gemeines Volk in erdfarbenen Kitteln und vornehmere Personen mit schwarzen Umhängen und weißen Spitzenkrausen um den Hals. Im Vordergrund, gegen den rechten Bildrand zu, ist eine Dame zu Fall gekommen. Sie trägt ein kanariengelbes Kleid; der Kavalier, der sich besorgt über sie beugt, eine rote, in dem fahlen Licht sehr auffällige Hose. Wenn ich nun dort hinausschaue und an dieses Gemälde und seine winzigen Figuren denke, dann kommt es mir vor, als sei der von Lucas van Valckenborch dargestellte Augenblick niemals vergangen, als sei die kanariengelbe Dame gerade jetzt erst gestürzt oder in Ohnmacht gesunken, die schwarze Samthaube eben erst seitwärts von ihrem Kopf weggerollt, als geschähe das kleine, von den meisten Betrachtern gewiss übersehene Unglück immer wieder von neuem, als höre es nie mehr und als sei es durch nichts und von niemandem mehr gutzumachen. » *Aust*, p. 23-24.

<sup>718</sup> Mandana Covindassamy se penche sur la manière spatiale dont W.G. Sebald envisage le temps ; elle y voit non seulement une suite donnée à la théorie de la relativité mais aussi l'influence de Walter Benjamin : « [Le] rapprochement entre le temps et l'espace est plus aisé depuis la rupture épistémologique que constitue la théorie de la relativité, qui introduit précisément une corrélation entre ces catégories. [...] Mais parallèlement à ces théories scientifiques, des penseurs ont considéré le temps sous des formes spatiales. C'est notamment le cas de Walter Benjamin, dont la présence discrète innerve les écrits de W.G. Sebald. [...] Il renonce en effet au principe de succession qui semble pourtant régir la vie en espérant établir une représentation *simultanée* des moments vécus. » Mandana Covindassamy, p. 323-324.

<sup>719</sup> « Sebalds Werk charakterisiert sich durch die ungelöste Spannung zwischen dem Verständnis von Geschichte als einem spezifisch menschlichen Zerstörungswerk, das im Holocaust seinen Höhepunkt findet, und andererseits der metaphysischen Sicht auf die Geschichte als Teil der Naturgeschichte, die sich die eiteln Menschenwerke wieder einverleibt. » Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, Zur Poetik der Erinnerung*. In *W.G. Sebalds Prosa*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2004, p. 168.

verbunden. Und sind nicht, dachte ich mir, die weißen Flügel mit den wenigen hellgrünen Spuren der Veroneser Erde das weitaus Wunderbarste von allem, was wir uns jemals haben ausdenken können<sup>720</sup>?

La dichotomie entre l'histoire de la destruction et une métaphysique de l'histoire se lit ici à travers l'opposition de la détresse humaine et de la plainte qui retentit dans le silence de l'espace. De même la mémoire contenue dans les mémoires de Luisa Lanzberg abolit la dimension linéaire du temps et une permanence se dégage parce que le souvenir distillé par l'écriture traduit celui d'un temps comme vie antérieure, celui de l'enfance de Luisa vécue dans son pays natal : *Denke ich heute, heisst es an einer anderen Stelle in den Aufzeichnungen Luisas, an unsere Steinacher Kindheit zurück, so kommt mir oft vor, als hätte sie sich ausgedehnt über eine nach allen Richtungen unbegrenzte Zeit, ja, als währte sie weiter, bis in diese Zeilen, die ich jetzt schreibe, hinein*<sup>721</sup>. Néanmoins, le souvenir, c'est aussi le sentiment de culpabilité de ceux qui ont survécu vis-à-vis des victimes. Le souvenir chez W.G. Sebald est marqué avant tout du sceau de la Shoah. Max Aurach explique que la déportation de ses parents a déterminé sa vie. Ce qui l'a le plus traumatisé c'est l'écart entre la mort effective de ces derniers et le moment où il en a pris connaissance car le « décalage » a transformé ce fragment d'existence en un moment de mensonge, d'illusion et d'inconscience durant lequel il a été totalement scindé des siens. En fait, ce malheur s'est « profondément enraciné » et a produit des « fleurs malignes » :

Es erscheint mir jedoch heute, als sei mein Leben bis in seine äußersten Verzweigungen hinein bestimmt gewesen von der Verschleppung meiner Eltern nicht nur, sondern auch von der Verspätung und Verzögerung, mit der die zunächst unglaubliche Todesnachricht bei mir eintraf und in ihrer nicht zu fassenden Bedeutung nach und nach erst in mir aufgegangen ist. Welche Vorkehrungen ich bewusster- wie unbewusstermassen auch traf, um mich zu immunisieren gegen das von den Eltern erlittene Leid und gegen mein eigenes, und wie sehr es mir zeitweise gelungen sein mag, in meiner Zurückgezogenheit das seelische Gleichgewicht mir zu erhalten, das Unglück meines jugendlichen Noviziats hatte so tief Wurzel gefasst in mir, dass es später doch wieder aufschließen, böse Blüten treiben und das giftige Blätterdach über mir aufwölben konnte, das meine letzten Jahre so sehr überschattet und verdunkelt hat<sup>722</sup>.

<sup>720</sup> « Peut-être est-ce ce spectacle qui m'incita à ne pas rester à Venise, mais à poursuivre sans attendre jusqu'à Padoue, pour aller visiter la chapelle d'Enrico Scrovegni, que je ne connaissais jusqu'ici que par une description parlant de la fraîcheur intacte des couleurs sur les fresques du peintre Giotto et de l'émergence, encore inédite à l'époque, de l'autonomie humaine qui se lisait dans chaque geste, dans chaque expression sur le visage des personnages représentés. Quand j'eus quitté la chaleur accablante pesant déjà sur la ville en ces heures matinales et me fus retrouvé à l'intérieur de la chapelle devant les quatre rangées de peintures qui couvrent les parois du sol jusqu'aux entablements, ce qui m'étonna le plus, c'est la plainte muette qu'élèvent depuis près de sept cents ans les anges planant au-dessus de l'infinie détresse. On croyait entendre cette plainte retentir dans le silence de l'espace. Quant aux anges eux-mêmes, la souffrance leur fronçait tellement les sourcils qu'on eût dit qu'ils avaient les yeux bandés. Et, pensai-je, ces ailes blanches relevées de quelques rares touches vert clair de la terre véronaise ne sont-elles pas ce qu'on peut s'imaginer au monde de plus merveilleux ? » SG, p. 95-96 (*Vertiges*, p. 93-94).

<sup>721</sup> « Quand je me remémore, est-il dit dans un autre passage des Mémoires de Luisa, notre enfance à Steinach, il me semble qu'elle s'est répandue dans toutes les directions sur un temps illimité, et même qu'elle dure encore, jusque dans ces lignes que j'écris maintenant. » DA, p. 311 (*Les émigrants*, p. 270).

<sup>722</sup> « Aujourd'hui, il m'apparaît toutefois que ma vie a été déterminée jusque dans ses moindres péripéties par la déportation de mes parents, non, pas seulement, mais aussi par le retard et le décalage avec lesquels m'est parvenue l'annonce d'abord incroyable de leur mort, un écart impossible à saisir et dont je ne me suis rendu

Paul Bereyter se sent coupable à l'égard de son amie Helen Hollaender. Lucy Landau raconte que Paul était rongé de remords parce qu'il l'avait abandonnée et que selon toute vraisemblance elle avait été déportée avec sa mère vers Theresienstadt<sup>723</sup>. Le personnage de Paul Bereyter hérite ici de comportements réels qui avaient frappé Sebald, tel celui de Peter Weiss<sup>724</sup> qui, dans *Fluchtpunkt*, écrit qu'il se sentait coupable d'avoir fui, d'avoir échappé à son destin et d'avoir été « condamné à n'être qu'un spectateur » : *Lange trug ich die Schuld, dass ich nicht zu denen gehörte, die die Nummer der Entwertung ins Fleisch eingebrannt bekommen hatten, dass ich entwichen und zum Zuschauer verurteilt worden war. Ich war aufgewachsen, um vernichtet zu werden, doch ich war der Vernichtung entgangen*<sup>725</sup>. Finalement, nous comprenons que celui qui a échappé à la Shoah est condamné à développer en lui des mécanismes d'autodestruction : pour Max Aurach ce sentiment de culpabilité imprègne les survivants d'un mal incurable qui tout au long de leur vie les mine en profondeur et les conduise inexorablement à la mort.

W.G. Sebald écrit dans son article sur Jean Améry et Primo Levi que la mémoire des survivants de la Shoah se laisse définir d'un côté par des taches d'amnésie et de l'autre par des images extrêmement précises, ce qui fait naître des sentiments de peur et de douleur dans des proportions anormales. Et c'est ce que décrit Max Aurach : il n'a conservé dans sa mémoire aucune image de ses parents à l'aéroport de *Oberwiesenfeld* ; ce dont il se souvient avec la plus grande précision c'est la piste de béton claire, l'intérieur sombre du hangar, les croix gammées sur les gouvernes des avions, l'endroit clos réservé aux passagers etc. En fait ces images s'apparentent à ce que Freud désigne par le nom de souvenir écran – *Deckerinnerung* – c'est-à-dire un souvenir autre que celui de la réalité traumatisante. Ici le véritable souvenir – l'adieu douloureux à ses parents – a été « recouvert » par celui de la piste d'*Oberwiesenfeld* :

---

compte que fort lentement. Quelles qu'aient été les mesures que je pris, consciemment comme inconsciemment, pour m'immuniser contre la souffrance vécue par mes parents et la mienne propre, et qu'elle qu'ait été par moments ma capacité à sauvegarder mon équilibre psychique au fond de ma retraite, le malheur de ma jeunesse et de ma période de formation s'était si profondément enraciné en moi qu'il a pu resurgir plus tard, produire des fleurs malignes, tisser au-dessus de ma tête cette voûte de feuillage vénéneux qui a tant assombri et obscurci mes dernières années. » DA, p. 285-286 (*Les émigrants*, p. 249).

<sup>723</sup> « Was aus der Helen Hollaender geworden sei, darüber konnte Mme. Landau mir keine genauere Auskunft geben. Der Paul, sagte sie, habe sich hierzu beharrlich ausgeschwiegen, möglicherweise weil er, wie sie vermute, von der Vorstellung geplagt wurde, ihr gegenüber versagt und sie im Stich gelassen zu haben. Nach dem, was sie selbst habe in Erfahrung bringen können, bestünde aber wenig Zweifel daran, dass sie zusammen mit ihrer Mutter deportiert worden sei in einem dieser meist noch vor dem Morgengrauen von den Wiener Bahnhöfen abgehenden Sonderzüge, wahrscheinlich zunächst nach Theresienstadt. » DA, p. 73.

<sup>724</sup> Dans la troisième partie de notre travail consacrée à l'exil nous montrons que Peter Weiss, écrivain d'origine juive et exilé, fait partie de l'univers de Sebald et que ses textes d'exil sont présents dans *Die Ausgewanderten*.

<sup>725</sup> « Je me sentis longtemps coupable de ne pas appartenir à ceux qui portaient, marqué au fer dans leur chair, le numéro de la dépréciation, de m'être évadé et d'avoir été condamné à être spectateur. J'avais grandi pour être exterminé mais j'avais échappé à l'extermination. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 247 (traduction personnelle).

Auf meine Frage, ob er sich an den Abschied von den Eltern am Flughafen erinnere, erwiderte Aurach nach längerem Zögern, er sehe, wenn er an jenen Maimorgen auf dem Oberwiesenfeld zurückdenke, die Eltern nicht mehr bei sich. Er wisse nicht mehr, was die Mutter oder der Vater zu ihm oder was er zu ihnen als Letztes gesagt habe oder ob er und die Eltern einander umarmt hätten oder nicht. Er sehe zwar die Eltern beim Hinausfahren auf das Oberwiesenfeld im Fond des Mietwagens sitzen, aber auf dem Oberwiesenfeld draußen sehe er sie nicht. Dafür sehe er das Oberwiesenfeld selber mit der größten Genauigkeit und habe es die ganzen Jahre her mit ebendieser furchterregenden Genauigkeit immer wieder gesehen. Die helle Betonbahn vor dem offenen Hangar, das tiefe Dunkel darinnen, die Hakenkreuze an den Rudern der Flugzeuge, die Einfriedung, wo er mit dem Häufchen der übrigen Passagiere haben warten müssen, die Ligusterhecke um diese Einfriedung herum, den Platzwart mit Schubkarren, Schaufel und Besen, die an Bienenstöcke ihn erinnernden Kästen der Wetterstation, die Böllerkanone am Rand des Flugfelds, all das sehe er in schmerzlicher Schärfe vor sich, und er sehe sich selber hingehen über das kurze Gras in Richtung der weißen Ju 52 der Lufthansa mit dem Namen Kurt Wüsthoff und der Nummer D-3051<sup>726</sup>.

## II. 1. 2. Un témoin du temps dans l'espace : l'architecture

À travers les différentes constructions reproduites ou décrites, l'auteur fait se croiser les idées des époques, les projets des sociétés, les représentations des constructeurs. Il nous donne un aperçu historique des utopies, des erreurs, des vanités de l'homme destinées, selon lui, à la destruction et à la poussière pour rejoindre l'élémentaire. Le caractère monumental, voire monstrueux<sup>727</sup> de ces réalisations architecturales laisse apparaître l'analyse foucauldienne de l'individu dominé par l'emprise autoritaire du rationalisme, de l'absolutisme et du capitalisme. Ces constructions qui avaient pour vocation première d'améliorer la vie dans la cité, de favoriser les échanges se révèlent être avant tout une démonstration mégalomane qui exerce sa force de pouvoir sur l'individu<sup>728</sup>.

Un exemple spectaculaire figure dans *Austerlitz*. W.G. Sebald explique comment la Belgique, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, assiste à son avènement de puissance économique et coloniale et nourrit le projet d'investir sa nouvelle richesse dans l'édification de bâtiments publics qui doivent afficher son ambition de renommée mondiale. L'un de ces projets fut la Centraal Station de la ville d'Anvers, conçue par l'architecte Louis Delacenserie, et achevée

---

<sup>726</sup> « Comme je lui demandais s'il se rappelait ses adieux à l'aéroport, Ferber me répondit, après un long moment d'hésitation, que lorsqu'il essayait de se remémorer ce matin de mai à Oberwiesenfeld, il ne voyait pas ses parents auprès de lui. Il ne savait plus ce que sa mère ou son père lui avaient dit, ni les dernières paroles qu'il leur avait dites, ni si lui et ses parents s'étaient embrassés ou pas. Il voyait certes ses parents partant pour Oberwiesenfeld à l'arrière de la voiture de louage, mais là-bas, à Oberwiesenfeld, il ne les voyait pas. En revanche, il voyait Oberwiesenfeld on ne peut plus nettement et pendant toutes les années qui s'étaient écoulées, il n'avait cessé de revoir l'endroit avec la même et épouvantable précision. La piste de béton clair devant le hangar ouvert, la profonde obscurité à l'intérieur, les croix gammées sur l'empennage des avions, l'enclos où, avec la poignée d'autres passagers, il avait dû attendre, la haie de troènes autour de cet enclos, le préposé avec sa brouette, sa pelle et son balai, les boîtes de la station météorologique qui faisaient penser à des ruches, le canon pour rendre les honneurs au bord du terrain d'aviation, tout cela lui avait laissé un souvenir d'une douloureuse acuité et il se voyait lui-même fouler l'herbe rase jusqu'au JU 52 de la Lufthansa, qui portait le nom de *Kurt Wüsthoff* et le numéro D-3051. » DA, p. 279-280 (*Les émigrants*, p. 244-245).

<sup>727</sup> DA, p. 174.

<sup>728</sup> Cf. Daglind Sonolet, « W.G. Sebald, exilé au pays de la mélancolie ». In : Jean Mondot, Nicole Pelletier, Pascale Sardin (dir.), *Exil et émigration avant et après 1945 : remise en cause du lien identitaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 136.

durant l'été 1905. L'architecte s'inspira du Panthéon de Rome dans le dessein de concrétiser le vœu du roi Leopold séduit par la coupole de la nouvelle gare de Lucerne s'élevant à des hauteurs vertigineuses. Et il fit de cet endroit *une cathédrale dédiée au commerce mondial et aux échanges internationaux*<sup>729</sup>. À travers la description de la gare d'Anvers, le narrateur veut démontrer non seulement la vanité de l'homme qui s'exprime dans l'architecture, mais aussi sa prétention d'imposer sa marque à l'histoire, d'opposer au temps qui passe un projet plus fort que la destruction<sup>730</sup>. L'ironie du narrateur se manifeste lorsque celui-ci ajoute en note de bas de page que, lors d'un séjour en Suisse, il s'est rendu à Lucerne où il a pu réfléchir sur les paroles d'Austerlitz concernant la Centraal Station en voyant la coupole du bâtiment de la gare dominé par le dôme du Mont Pilatus avec ses neiges éternelles. Quelques heures plus tard, un incendie se déclara, détruisant entièrement la gare de Lucerne tandis que le panorama des Alpes lui apparaissait illuminé par les flammes : les projets architecturaux, aussi somptueux soient-ils, sont condamnés à devenir cendre ou poussière et à être engloutis finalement par la destruction naturelle.

Nous proposons de présenter les réalisations architecturales évoquées dans *Die Ausgewanderten* de façon détaillée et précise afin de pouvoir reconstruire le montage de

---

<sup>729</sup> *Aust.*, p. 18.

<sup>730</sup> « Gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts, so hatte Austerlitz auf meine Fragen nach der Entstehungsgeschichte des Antwerpener Bahnhofs begonnen, als Belgien, dieses auf der Weltkarte kaum zu erkennende graugelbe Fleckchen, mit seinen kolonialen Unternehmungen sich auf dem afrikanischen Kontinent ausbreitete, als an den Kapitalmärkten und Rohstoffbörsen von Brüssel die schwindelerregendsten Geschäfte gemacht wurden und die belgischen Bürger, von grenzenlosem Optimismus beflügelt, glaubten, ihr so lange unter der Fremdherrschaft erniedrigtes, zerteiltes und in sich uneiniges Land stehe nun im Begriff, als eine neue Wirtschaftsgroßmacht sich zu erheben, in jener jetzt weit schon zurückliegenden und doch unser Leben bis heute bestimmenden Zeit, war es der persönliche Wunsch des Königs Leopold, unter dessen Patronat der anscheinend unaufhaltsame Fortschritt vollzog, die nun auf einmal im Überfluss zur Verfügung stehenden Gelder an die Errichtung öffentlicher Bauwerke zu wenden, die seinem aufstrebenden Staat ein weltweites Renommee verschaffen sollten. Eines der solchermaßen von höchster Instanz in die Wege geleiteten Projekte war der von Louis Delacenserie entworfene, im Sommer 1905 nach zehnjähriger Planungs- und Bauzeit in Anwesenheit des Monarchen in Betrieb genommene Zentralbahnhof der flämischen Metropole, in dem wir jetzt sitzen, sagte Austerlitz. Das Vorbild, das Leopold seinem Architekten empfahl, war der neue Bahnhof von Luzern, an dem ihn besonders das über die sonst übliche Niedrigkeit der Eisenbahnbauten dramatisch hinausgehende Kuppelkonzept bestach, ein Konzept, das von Delacenserie in seiner vom römischen Pantheon inspirierten Konstruktion auf eine derart eindrucksvolle Weise verwirklicht wurde, dass selbst wir Heutigen, sagte Austerlitz, ganz so, wie es in der Absicht des Erbauers lag, beim Betreten der Eingangshalle von dem Gefühl erfasst werden, als befänden wir uns, jenseits aller Profanität, in einer dem Welthandel und Weltverkehr geweihten Kathedrale. Die Hauptelemente seines monumentalen Bauwerks habe Delacenserie den Palästen der italienischen Renaissance entlehnt, sagte Austerlitz, doch gäbe es auch byzantinische und maurische Anklänge, und vielleicht hätte ich selber bei meiner Ankunft die aus weissen und grauen Granitsteinen gemauerten Rundtürmchen gesehen, deren einziger Zweck es sei, in den Reisenden mittelalterliche Assoziationen zu erwecken. Der an sich lachhafte Eklektizismus Delacenseries, der in der Centraal Station, in ihrem marmornen Treppenfoyer und der Stahl- und Glasüberdachung der Perrons Vergangenheit und Zukunft miteinander verbinde, sei in Wahrheit das konsequente Stilmittel der neuen Epoche, sagte Austerlitz, und dazu, fuhr er fort, passe es auch, dass uns an den erhobenen Plätzen, von denen im römischen Pantheon die Götter auf den Besucher herabblicken, im Bahnhof von Antwerpen in hierarchischer Anordnung die Gottheiten des 19. Jahrhunderts vorgeführt werden - der Bergbau, die Industrie, der Verkehr, der Handel und das Kapital. Ringsum in der Eingangshalle seien, wie ich gesehen haben müsse, auf halber Höhe steinerne Schildwerke mit Symbolen wie Korngarben, gekreuzten Hämmern, geflügelten Rädern und ähnlichem angebracht, wobei das heraldische Motiv des Bienenkorbs übrigens nicht, wie man zunächst meinen möchte, die dem Menschen dienstbar gemachte Natur versinnbildlicht, auch nicht etwa den Fleiß als eine gemeinschaftliche Tugend, sondern das Prinzip der Kapitalakkumulation. » *Aust.*, p. 17-21.

l'auteur et d'en saisir le sens : de façon générale ces édifices manifestent la montée de l'impérialisme et du colonialisme et vont à l'encontre des principes de vérité, de liberté, de justice et d'humanité édifiés par la raison – là encore *La Dialectique de la Raison* se fait entendre.

Certes il n'y a pas, à proprement parler, de constructions, d'édifices, dans le premier récit, *Dr Henry Selwyn*, mais la propriété annonce déjà le caractère inadéquat des ouvrages humains. Dans cette histoire, le narrateur et son épouse sont en quête d'un logement : l'agence leur a indiqué la maison du Dr Selwyn qui est de style néoclassique, a une porte d'entrée laquée de noir, des fenêtres ressemblant à de sombres miroirs teintés ; cette maison paraît vide : la servante Aileen est la seule personne qui habite en permanence l'immense demeure : Mrs Selwyn, occupée à gérer ses affaires, est la plupart du temps absente et le Dr Selwyn s'est réfugié dans une tour au fond du jardin. En voyant cette grande bâtisse, le narrateur se souvient d'un logis charentais dont la façade était une réplique de celle du château de Versailles et constituait « un impressionnant décor ». En qualifiant cette construction charentaise d'« entreprise totalement inutile », l'auteur nous transmet son regard sur ces édifices d'apparat et de prestige qui, à l'image du château de Versailles, célèbrent la grandeur, la puissance, l'éclat d'un pays ou d'un souverain.

Le récit *Paul Bereyter* est dominé par les ensembles architecturaux de la Saline de Salins-les-Bains et de la Saline royale d'Arc-et-Senans<sup>731</sup>, qui témoignent d'une des premières

---

<sup>731</sup> Les Salines de Salins-les-Bains comme toutes les Salines de la région de Franche-Comté utilisaient les sources d'eaux salées comme matière première. Le sel était obtenu par évaporation artificielle, par opposition aux marais salants. Différentes techniques se sont succédé dans le temps pour puiser cette saumure (l'eau salée). C'est le bois qui a servi de combustible pendant plusieurs siècles pour obtenir l'évaporation de ces saumures. Cependant, pour des raisons économiques, le charbon fut adopté au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Salins-les-Bains est une petite cité comtoise, située au cœur d'une vallée du Jura et qui est entourée par le fort Saint André (604 m) et le fort Belin (584m). Ces deux forts furent remaniés par l'architecte Vauban et les Salines, classées aux Monuments Historiques représentent un site historique de grand intérêt puisqu'il s'agit d'une forteresse ayant régi mille ans d'activité intense : les souterrains voûtés du XIII<sup>e</sup> siècle, l'étonnant système de pompage de l'eau salée en sont les témoins. En 1854 une station thermique fut édifée avec à 246 m de profondeur une machinerie hydraulique.

En 1775 la Saline d'Arc-et-Senans fonctionna en complément de la Saline de Salins à l'aide de deux saumoducs (conduits de bois puis de fonte) longs de 21 kms. Elle ferma en 1895. L'évolution des techniques, le manque de place, la conservation par le froid entraînèrent également la fermeture de la Saline de Salins en 1962. La Saline royale d'Arc-et-Senans, réalisée entre 1775 et 1779, fut l'un des chefs d'oeuvre de Nicolas Ledoux et située en bordure du Jura, elle est un exemple précoce d'architecture industrielle qui affiche un souci esthétique. L'architecte Claude-Nicolas Ledoux y fonda en partie sa théorie de l'urbanisme et sa philosophie visionnaire de la société, dont les prolongements sont à rechercher dans sa publication *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (Paris, 1804). Arc-et-Senans s'inscrit dans la lignée des villes idéales dont l'inachèvement renforce le caractère utopique (cf. M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux, 1737-1806*, Paris, 1980). Inoccupés depuis 1920, classés monuments historiques et restaurés, les bâtiments de la saline abritent depuis 1970 le Centre international de réflexion sur le futur.

C'est au titre d'inspecteur général des salines de Franche-Comté que Nicolas Ledoux dessine les plans d'Arc-et-Senans. Son premier projet, présenté au roi en 1774, est conçu avec envergure, tant sur le plan du programme dicté par les impératifs industriels que sur celui des formes architecturales ; insolite en ce lieu, leur monumentalité illustre l'idéal de société de la fin des Lumières et symbolise les rapports du pouvoir monarchique avec le progrès économique. Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion de Colbert, l'architecture des manufactures avait connu en France un développement original, qui culminera dans un premier temps à la



activités industrielles en Europe. L'architecte Vauban et l'architecte Nicolas Ledoux, à l'origine de ces constructions, avaient tous deux une vision « éclairée » de l'architecture pour autant que leurs projets et leurs idées manifestaient une conception idéaliste voire utopique du progrès – la Saline royale d'Arc-et-Senans est restée inachevée. Paul explique que le bâtiment des Salines, construit au XVIII<sup>e</sup> siècle, avait été pensé comme fabrique, ville et société modèles et il fait des rapprochements entre le « projet bourgeois d'ordre social utopique » et « la destruction et l'anéantissement constamment à l'œuvre dans la vie de la nature ».

Sie hätten von den Brücken ins grüne Wasser der Furieuse geschaut und sich Geschichten erzählt dabei, seien nach Arbois ins Pasteur-Haus hinüber und hätten in Arc-et-Senans die im 18. Jahrhundert als ein ideales Fabrik-, Stadt- und Gesellschaftsmodell errichteten Salinengebäude besichtigt, bei welcher Gelegenheit Paul für ihre Begriffe sehr kühne Verbindungslinien gezogen habe zwischen dem bürgerlichen Utopie- und Ordnungskonzept, wie es in den Entwürfen und Bauten des Nicolas Ledoux sich manifestierte, und der immer weiter fortschreitenden Vernichtung und Zerstörung des natürlichen Lebens<sup>732</sup>.

La présence dans *Paul Bereyter* des Salines d'Arc-et-Senans et de Salins-les-Bains, qui ne sont plus en activité, invite à penser que les concepts architecturaux, aussi savants et magnifiques soient-ils – le concept des salines qui utilise les ressources de la nature et ses mécanismes, la structure des bâtiments qui veut se conformer aux lois universelles font montre d'une remarquable recherche esthétique, éthique et scientifique –, ne peuvent échapper à l'abandon et leurs réalisations à la dégradation. En réalité, même si ces constructions architecturales tentent dans leur volonté et leur démesure d'atteindre les limites des possibilités physiques, matérielles et humaines, elles sont inéluctablement incorporées dans un cycle d'anéantissement. Sebald présente en revanche les Salines de Kissingen dans *Max Aurach*, comme le principe du progrès idéal : les procédés utilisés s'emploient à reproduire les merveilleux mécanismes de la nature. Ces deux perspectives envisagent le progrès de deux façons : d'un côté Paul Bereyter affiche une certaine distance par rapport aux

---

Manufacture des Gobelins à Paris - dont le plan, publié par J. F. Blondel dans *L'Architecture française*, a vraisemblablement influencé Nicolas Ledoux. Mais la manufacture se caractérise alors par un regroupement de fonctions très diversifiées contenues entre deux pôles : l'unité de production et l'habitat ouvrier qui l'accompagne. L'entretien coûteux, souvent dû à la médiocrité des constructions, tout autant qu'à l'hétérogénéité des lieux de travail, a déterminé Ledoux à concevoir les salines comme une unité organique. À l'image d'une cité idéale, celle-ci articule des fonctions complémentaires (usine, magasins, manutention, bureaux, habitat ouvrier, direction et culte) selon une symétrie harmonieuse et symbolique à la fois. Au premier plan de forme carrée, qui mettait en jeu un vaste dispositif de galeries de circulation, Nicolas Ledoux substitue en définitive un plan en demi-cercle radioconcentrique, qui, selon lui, offrait plus d'avantages pratiques, mais aussi une forme pure « comme celle que décrit le soleil dans sa course. Tout est à l'abri du soleil de l'oubli. ». Toutefois c'est seulement à partir de la ville rêvée, dont il publie les commentaires et les gravures en 1804, qu'il est possible de percevoir la profondeur de la pensée sociale, toute rousseauiste, de Ledoux.

<sup>732</sup> « Ils avaient contemplé du haut des ponts les eaux vertes de la Furieuse en se racontant des anecdotes de leur vie, étaient passés par Arbois voir la maison de Pasteur et avaient visité, à Arc-et-Senans, les bâtiments des salines construits au XVIII<sup>e</sup> siècle pour servir de modèle idéal de manufacture, de ville et de société ; et à cette occasion, Paul avait fait des rapprochements, très audacieux selon elle, entre le projet bourgeois d'ordre social utopique tel qu'il se manifestait dans les esquisses et les bâtiments de Nicolas Ledoux, et la destruction et l'anéantissement constamment à l'œuvre dans la vie de la nature. » DA p. 67 (*Les émigrants*, p. 65-66).

manufactures des Salines d’Arc-et-Senans et de Salins-les-Bains puisqu’à cette occasion il compare « le projet bourgeois d’ordre utopique » et la destruction de la nature, de l’autre le narrateur de *Max Aurach* décrit à Kissingen son admiration face au spectacle naturel de l’eau qui s’écoule à travers les fascines des prunelliers (l’installation rudimentaire ne fait que reproduire les processus de la nature et représente en somme l’antithèse de la science) : critique du progrès et de la technique qui vont à l’encontre des intentions de ces derniers.

Les différentes constructions architecturales<sup>733</sup> du récit *Ambros Adelwarth* s’ordonnent selon trois catégories dominantes : hôtels, gratte-ciel, casinos. Cependant que la maison de Kyoto propose un idéal s’opposant à la mégalomanie de notre architecture, la synagogue d’Augsbourg représente l’osmose judéo-germanique. C’est la catégorie des hôtels qui domine : Hôtel Eden de Montreux (p. 113), Savoy Hotel (p. 114), Banff Springs Hotel (p. 142), Hôtel des Roches Noires (p. 175), Hôtel Normandy (p. 175). Tous ont été construits durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et affichent le caractère monumental de l’architecture victorienne. Leur présence dans le récit révèle d’une part la volonté d’illustrer le concept d’émigration – l’hôtel fait partie de la thématique du voyage et de l’errance – et d’autre part celle d’exprimer la démesure de ces édifices dont l’entretien trop coûteux les condamne à l’abandon. Malgré leurs dimensions colossales, le luxe et le modernisme des installations, ces hôtels reflètent davantage la mélancolie de l’homme arraché à son pays natal que le bien-être voulu par une architecture présomptueuse. Ambros Adelwarth et Cosmo Solomon vont d’hôtel en hôtel : le Grand Hôtel Eden de Montreux – allusion à Nabokov qui passa la fin de sa vie au Montreux-Palace –, le Savoy de Londres – peut-être un choix codé puisque c’est dans cet hôtel que Monet admirait de sa fenêtre les ponts de Londres<sup>734</sup> –, puis le Banff Spring Hotel et le Normandy. L’Hôtel Eden de Montreux<sup>735</sup>, fleuron de l’architecture victorienne<sup>736</sup>,

<sup>733</sup> Hôtel Eden de Montreux (p. 113), Savoy Hotel de Londres (p. 114), maison de Kyoto (p. 115-116), Synagogue d’Augsbourg (p. 117-118), General Electric Building (p. 124), Chrysler Building (p. 124), Casino de Monte Carlo (p. 132), Banff Springs Hotel au Canada (p. 142), Hôtel des Roches Noires (p. 175), Hôtel Normandy (p. 175).

<sup>734</sup> De plus Joseph Roth, qui est un des auteurs très présents dans l’univers de Sebald en a fait le titre d’un de ses récits dont l’action se situe aux confins de l’Europe orientale et de la Russie.

<sup>735</sup> La première mention de l’hôtel remonte à 1894, mais aucune pièce d’archive n’a pu être retrouvée à ce jour qui eût pu éclairer de façon plus déterminante les motifs qui présidèrent à son édification. L’ouverture officielle de l’hôtel eut lieu en octobre 1896. L’établissement fut racheté en 1899 par un consortium formé de personnalités du monde des affaires tant de la localité que de Lausanne. En 1904, au tournant du siècle, l’édifice fut quelque peu retouché et l’ancien « International » devient « Eden ». La Première Guerre mondiale mit un terme définitif à l’expansion touristique de Montreux. La clientèle type des grands hôtels fut ruinée ou décimée, les établissements virent leurs installations vieillir sans pouvoir intervenir, faute d’argent. La Seconde Guerre mondiale eut pour effet la diminution drastique de l’afflux des touristes et l’hôtel connut les plus mauvaises années de son histoire. La date du 1er juin 1956 marqua la fin du règne de M. E. Eberhard et le rachat de l’hôtel par M. Frédéric Tissot. Au cours des années qui suivirent, l’établissement fut progressivement modernisé et dans les années soixante-dix, un projet de destruction de l’Hôtel Eden avait pour dessein de le remplacer par un établissement ultra-moderne, comprenant une tour de 15 étages. Après le 1er choc pétrolier de 1974, les projets de transformation se font rares et l’Hôtel Eden échappe à la démolition. De 1974 à 1995 ce fut un nouveau départ pour l’Hôtel Eden grâce à la gestion experte de Carlo de Mercurio, initialement sous forme de contrat ad hoc

est situé sur les bords du Lac Léman. C'est après avoir quitté son pays natal que l'oncle Ambros Adelwarth, alors âgé de quatorze ans, y est apprenti garçon. Et c'est aussi là qu'il est initié aux secrets de la vie hôtelière et apprend le français. Mais cet établissement ne représente pour Ambros qu'un lieu de passage puisqu'il part bientôt pour Londres où il est employé, à l'automne 1905, comme garçon d'étage à l'Hôtel Savoy<sup>737</sup>. Le séjour au Banff Springs Hotel<sup>738</sup> ne parvient pas à apaiser Cosmo ; seule la vue des massifs enneigés le console et lorsqu'il fait nuit et qu'il ne peut plus jouir de ce spectacle, il succombe à de nouvelles crises de nerfs :

Den ganzen Sommer verbrachten sie in dem berühmten Banff Springs Hotel, der Cosmo zumeist wie ein braves, aber an nichts interessiertes Kind, der Ambros vollauf beschäftigt mit seiner Arbeit un der Sorge um ihn. Mitte Oktober begann es zu schneien. Cosmo sah viele Stunden lang zum Turmfenster hinaus auf die ungeheuren, ringsherum sich ausdehnenden Tannenwälder und den gleichmäßig aus unvorstellbarer Höhe niedertaumelnden Schnee. Er hielt sein Taschentuch zusammengeballt in der Faust und biss wiederholt vor Verzweiflung in es hinein. Als es finster wurde draußen, legte er sich auf den Boden, zog die Beine an den Leib und verbarg das Gesicht in den Händen<sup>739</sup>.

La nature manifeste face à la réalité provisoire et dérisoire des constructions humaines une permanence souveraine. Un peu plus loin, le narrateur raconte que, séjournant à Deauville en septembre 1991, il constate que cet endroit légendaire, fréquenté jadis par un public mondain, se dégrade de la même façon, est ruiné par la circulation automobile et le commerce, souffre

---

d'une décennie. Au début des années quatre-vingt, le groupe CDM présidé par Carlo de Mercurio, acquiert l'établissement qui devient de ce fait l'Hôtel Eden au Lac.

<sup>736</sup> Le concept d'architecture victorienne renvoie à une période de l'histoire qui assiste à l'apogée de la Révolution industrielle britannique ainsi qu'à celle de l'Empire britannique. L'historique de l'établissement laisse apparaître également des moments charnières de l'histoire : nous retrouvons ainsi derrière la somptueuse façade de l'hôtel les traces d'un passé chargé de moments sombres – ère victorienne avec la Révolution industrielle et le colonialisme – et de tragédies – Première et Deuxième Guerres mondiales.

<sup>737</sup> Inauguré en 1889, cet hôtel cinq étoiles situé sur *The Strand* à Londres, fut construit par Richard D'Oyly Carte, le propriétaire du *Savoy Theatre* situé non loin de là. Il est aujourd'hui l'un des plus prestigieux et des plus luxueux hôtels de Londres. Il fut dirigé dans un premier temps par César Ritz, qui devint par la suite le fondateur des hôtels Ritz. L'hôtel fut dessiné par l'architecte T. E. Collcutt<sup>737</sup>, qui conçut également le Wigmore Hall. Acheté à l'origine afin de bâtir un générateur électrique pour illuminer le théâtre voisin, le Savoy Theatre, l'hôtel fut le premier bâtiment public au monde à être éclairé à l'électricité. Claude Monet et James Whistler ont tout deux logé à l'hôtel et ont peint des vues de la Tamise depuis leurs chambres. En 2005, le Savoy fut racheté au Maybourne Hotel group (connu sous le nom de *The Savoy Group*) par le groupe canadien Fairmont Hotels and Resorts. Savoy Pier est situé près de l'entrée de l'hôtel côté rivière, mais n'est pas rattaché à l'hôtel.

<sup>738</sup> Le style du Fairmont Banff Springs Hotel est inspiré des manoirs écossais. Sa construction remonte à plus d'un siècle. L'hôtel est situé au cœur des Montagnes Rocheuses, dans le Parc national Banff – on peut rejoindre la ville de Banff à pied – qui est dans l'Alberta dans le nord-ouest du Canada. Banff fut établi dans les années 1880, après la construction du chemin de fer transcontinental à travers le Bow Valley. L'endroit fut nommé Banff en 1884 par Lord Steven, un directeur du Canadien Pacifique, en l'honneur de sa ville natale, Banffshire en Ecosse. Le Canadien Pacifique a construit une série de grands hôtels le long du chemin de fer. En 1985, l'UNESCO a déclaré le Parc National de Banff comme faisant partie du patrimoine mondial.

<sup>739</sup> « Ils passèrent tout l'été au fameux Banff Springs Hotel, Cosmo se comportant la plupart du temps comme un petit garçon sage, mais ne s'intéressant à rien, Ambros sans cesse accaparé par son travail et par les soins qu'il fallait lui prodiguer. Au milieu du mois d'octobre, il se mit à neiger. Cosmo restait des heures entières à contempler, par la fenêtre d'une des tours, le spectacle des immenses forêts de sapins environnantes et la chute régulière des flocons qui se formaient à une altitude inimaginable. Il serrait dans son poing son mouchoir froissé et y plantait régulièrement les dents de désespoir. Quand l'obscurité tombait, il s'allongeait par terre, se recroquevillait et cachait son visage dans ses mains. » *DA*, p.142-143 (*Les émigrants*, p. 130).

de la même maladie destructrice. Avec le Grand Hôtel des Roches Noires<sup>740</sup>, qu'il décrit comme une « monstruosité de briques », le narrateur<sup>741</sup> fait allusion à l'époque *fin de siècle* durant laquelle l'aristocratie et la haute bourgeoisie menaient dans ces établissements une vie de plaisirs et d'ivresse sans se douter des catastrophes historiques à venir : *Gleichfalls nicht mehr betretbar war das Grand Hôtel des Roches Noires, ein ungeheurer Backsteinpalast, in dem sich um die Jahrhundertwende amerikanische Multimillionäre, englische Hocharistokraten, französische Börsenkönige und deutsch Grossindustrielle gegenseitig die Ehre gab*<sup>742</sup>. La présence des gratte-ciel dans *Die Ausgewanderten* doit être lue également comme critique de l'ère technique et capitaliste : c'est après avoir réparé la coupole de la nouvelle Jeschiwa à New York que l'oncle Casimir s'engage à participer à la construction du General Electric Building et du Chrysler Building qui furent édifiés malgré la dépression économique :

Ich habe in der Folgezeit noch viel zu tun gehabt in den Gipfelregionen der Wolkenkratzer, die trotz der Depression in New York bis in die frühen dreissiger Jahre hinein gebaut worden sind. Ich habe die Kupferspitzhauben auf das General Electric Building gesetzt, und 29/30 waren wir ein Jahr lang mit den durch die Rundungen und Schräglagen unglaublich schwierigen Stahlblecharbeiten auf der Spitze des Chrysler Building beschäftigt<sup>743</sup>.

Une photographie fait voir la flèche du Chrysler Building<sup>744</sup>, qui s'élève, semble vouloir dire l'auteur, à la manière d'une cathédrale gothique, faire fi des réalités humaines – la récession économique – et ignorer les difficultés ainsi que les peines nécessaires à sa construction. L'oncle Kasimir raconte combien ce travail de l'acier, situé à deux ou trois cents mètres de

---

<sup>740</sup> C'est en 1866 que l'Hôtel des Roches Noires de Trouville fut achevé. Il fut considéré à l'époque comme le plus original des palais : son architecture colossale, ses deux ailes symétriques, ses colonnes de stuc, ses bas-reliefs, son perron, ses balcons et ses myriades de fenêtres donnant sur la mer, tout participait à créer une atmosphère grandiose. C'était également un des plus modernes et des plus confortables – il était éclairé depuis 1904 à l'électricité - et tout le gotha, notamment le gotha russe et américain, descendait à l'Hôtel des Roches Noires. Durant l'été 1870, Claude Monet séjourna à Trouville. Son huile sur toile intitulée *Hôtel des roches noires. Trouville* témoigne, de la même façon que les toiles d'Eugène Boudin qui influença fortement le peintre, des mondanités balnéaires de la grande bourgeoisie du Second Empire. Marcel Proust le fréquenta entre 1880 et 1915 et Marguerite Duras en fit le décor de trois de ses films avant d'y acquérir un appartement dans les années 1950.

<sup>741</sup> Ce regard désillusionné jeté sur la façade aux innombrables fenêtres et qui s'enfonce dans le sable n'est pas sans rappeler celui du narrateur des *Jeunes filles en fleurs* observant les hôtes du Grand Hôtel de Balbec – c'est dans *Jean Santeuil* que Proust donne à son héros et à sa mère la chambre 110 des Roches Noires.

<sup>742</sup> « Impossible également de pénétrer dans le Grand Hôtel des Roches Noires, monstrueux palais de brique où, au tournant du siècle, multimillionnaires américains, grands aristocrates anglais, empereurs français de la Bourse et gros industriels allemands avinent l'insigne honneur d'échanger des civilités. » *DA*, p. 173 (*Les émigrants*, p. 156-157).

<sup>743</sup> « Par la suite, j'ai encore eu beaucoup à faire tout en haut des gratte-ciel que, malgré la dépression, on a continué à construire à New York jusqu'au début des années trente. J'ai installé la pointe de cuivre au sommet du General Electric Building, et en 1929-1930 on est restés presque un an à travailler sur les arrondis et les angles incroyablement compliqués des plaques d'acier destinées à recouvrir la pointe du Chrysler Building. » *DA*, p. 124 (*Les émigrants*, p. 114).

<sup>744</sup> Le Chrysler Building est, lui, situé dans le quartier de Midtown, à Manhattan<sup>744</sup>. Il représente un des symboles de New York (il s'élève à 319m, et compte 77 étages) et il est le gratte-ciel le plus populaire de New York devant l'Empire State Building. Conçu par l'architecte William van Allen, l'édifice a été déclaré National Historic Landmark en 1976. En 1995 la flèche a été rénovée, l'acier inoxydable ayant perdu de son éclat avec le temps. Le Chrysler Building appartient aujourd'hui à Abu Dhabi Investment Council à 75%.

hauteur, était pénible : *Ich habe die Kupferspitzhauben auf das General Electric Building gesetzt und 29/30 waren wir ein Jahr lang mit den durch die Rundungen und Schräglagen unglaublich schwierigen Stahlbelcharbeiten auf der Spitze des Chrysler Building beschäftigt*<sup>745</sup>. L'allusion à ces deux gratte-ciel est intégrée dans un paragraphe où est décrite la vie misérable et laborieuse des émigrés de cette époque en Amérique : *Die Frau Litwak, der vor einem Jahr der Mann gestorben war, ist den ganzen Tag am Kochen und Putzen gewesen, und wenn sie nicht gekocht oder geputzt hat, dann machte sie Papierblumen oder nähte nächtelang, für ihre Kinder oder für andere Leute oder als Zulieferin für einen Betrieb, ich weiss es nicht*<sup>746</sup>; car, en plus des conditions de travail difficiles, ces exilés juifs étaient logés dans des appartements exigus et sombres d'immeubles à six étages – *Über hunderttausend Juden sind hier alljährlich neu angekommen und in die engen, lichtlosen Wohnungen der fünf- bis sechsstöckigen Mietskasernen gezogen*<sup>747</sup>. L'empathie de Sebald avec le destin juif mais aussi avec l'homme moderne, dépossédé de ses valeurs essentielles, s'exprime encore une fois. Dans ce contexte, l'ambition architecturale des gratte-ciel méprise la réalité de ceux qui participent à leur construction et montre son inadéquation avec les sinistres logements de rapport. C'est la dialectique du progrès qui impose la destruction en même temps que la construction. Servant d'antithèse, l'allusion aux murs de papier de la maison de Kyoto évoque un ouvrage léger et simple à réaliser : grâce à des réalisations qui ne s'opposent pas à la nature mais la prolongent puisqu'elles utilisent des matériaux qui participent du cycle naturel, l'homme respecte l'environnement et peut jouir d'une félicité sans égal. Le nom de la ville de Kyoto<sup>748</sup> – par son histoire et la place qu'elle tient dans

<sup>745</sup> « J'ai installé la pointe de cuivre au sommet du General Electric Building, et en 1929-1930 on est restés presque un an à travailler sur les arrondis et les angles incroyablement compliqués des plaques d'acier destinées à recouvrir la pointe du Chrysler Building. » DA, p. 124 (*Les émigrants*, p. 114).

<sup>746</sup> « Cette Mme Litwak, dont le mari était mort un an auparavant, passait toute sa journée à cuisiner et à faire le ménage, et quand elle ne cuisinait pas et ne nettoyait pas, elle confectionnait des fleurs en papier ou cousait des nuits entières, pour ses enfants ou pour d'autres gens, ou pour fournir une maison à façon, je ne sais pas au juste. » DA, p. 121 (*Les émigrants*, p. 111).

<sup>747</sup> « Plus de cent mille Juifs y arrivaient tous les ans et se logeaient sur cinq à six étages dans les appartements exigus et sans lumière des immeubles de rapport. » DA, p. 121 (*Les émigrants*, p. 111-112).

<sup>748</sup> La ville de Kyoto fut le lieu de résidence de l'empereur et la capitale du Japon onze siècles durant. Ville du centre de Honshu, elle est l'unique grande agglomération japonaise qui resta épargnée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. De sa fondation au VIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la capitale impériale fut le centre du rayonnement politique et spirituel. Kyoto est aujourd'hui un haut lieu du tourisme. Sa population est de 1 464 000 habitants (1995). Kyoto fait partie des villes inscrites au patrimoine de l'UNESCO. Si le centre historique de Kyoto est une agglomération qui s'est développée à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, les origines du choix du site remontent à l'ancienne capitale Heian-Kyo « Capitale de la Paix et de la Tranquillité ». Le site est une vaste plaine en forme de cuvette protégée de montagnes et selon la Voie de la divination, fondée sur les codes anciens de géomancie chinoise, ces caractères naturels en faisaient un site favorable pour accueillir le palais de l'empereur. Heian-Kyo était conçue en effet pour figurer un espace de représentation dont chaque partie symbolisait la place de l'empereur comme porte du monde. L'époque de Heian, du nom de la capitale, va de la fondation de la ville jusqu'aux années de déclin du pouvoir de l'aristocratie civile au XII<sup>e</sup> siècle. Et c'est durant cette période que s'épanouit une culture aristocratique, fondée sur les arts et les lettres, marquée par l'élégance et le goût du raffinement poussé jusqu'au moindre détail de la vie quotidienne. Dans cette ville que l'on surnommait alors la « capitale des fleurs » (*hana no miyako*), poésie, littérature, peinture, sculpture, architecture et art des jardins se sont libérés des modèles chinois et ont atteint une pleine maturité dont le rayonnement a

l'imaginaire collectif des Japonais – invite à réfléchir sur un autre mode d'existence. Cette révérence faite à l'Orient nous amène à citer un passage de *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss souligné par Sebald lui-même dans la traduction allemande qu'il possédait à titre personnel. Sebald, en relevant, ces lignes exprime sa sympathie à l'égard de l'anthropologue, critique de l'ethnocentrisme occidental, et qui ici regrette amèrement que l'essor scientifique de l'Occident – ayant permis de magnifiques réalisations parmi lesquelles des constructions extrêmement complexes – ait été accompagné de « sous-produits maléfiques » :

Aujourd'hui où des îles polynésiennes noyées de béton sont transformées en porte-avions pesamment ancrées au fond des mers du Sud, où l'Asie tout entière prend le visage d'une zone malade, où les bidonvilles rongent l'Afrique, où l'aviation commerciale et militaire flétrit la candeur de la forêt américaine ou mélanésienne avant même d'en pouvoir détruire la virginité, comment la prétendue évasion du voyage pourrait-elle réussir autre chose que nous confronter aux formes les plus malheureuses de notre existence historique ? Cette grande civilisation occidentale, créatrice des merveilles dont nous jouissons, elle n'a certes pas réussi à les produire sans contrepartie. Comme son œuvre la plus fameuse, pile où s'élaborent des architectures d'une complexité inconnue, l'ordre et l'harmonie de l'Occident exigent l'élimination d'une masse prodigieuse de sous-produits maléfiques dont la terre est aujourd'hui infectée<sup>749</sup>.

---

influencé des siècles durant l'histoire culturelle et artistique du pays. Cependant la conception de la capitale était trop ambitieuse et de nombreux quartiers ne virent pas le jour. Toutefois, jusqu'au début de l'époque de Kamakura (1185-1333), l'évolution urbaine de la capitale dépendait du lieu où siégeait le pouvoir politique. Au début du XIII<sup>e</sup> siècle la ville demeurait une ville culturellement dominée par l'aristocratie civile et les empereurs retirés malgré le pouvoir qu'exerçait alors le gouvernement militaire (bakufu). Cependant, après l'échec de l'empereur retiré Gotoba (1180-1239) le bakufu a imposé une hégémonie sur le pays et c'est à cette époque, après l'incendie de 1227, que le centre symbolique qu'était cette capitale disparaît. Kyoto (La Capitale) remplaça Heian-Kyo. L'on assista alors à l'émergence d'un type urbain différent : ordre géométrique, formes pures et tracés urbains, expression de la centralité du palais impérial disparurent lorsque le pouvoir séculier succéda au pouvoir spirituel. Et du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle la juxtaposition d'hommes de conditions, de classes et de professions variées favorisa la croissance organique de la ville. La formation du Kyoto médiéval s'explique en effet par une profonde évolution des classes inférieures et par l'apparition d'une population citadine : progrès de l'agriculture, augmentation de l'artisanat participèrent de cette nouvelle société qui s'organisa pour défendre ses droits face au pouvoir. Si l'antique quartier de l'époque Heian avait été un ensemble compact, ceint d'un mur et de larges avenues, la ville moderne de Kyoto du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle fut rebâti, après les onze années de trouble, sur les deux agglomérations qui subsistèrent (une au sud et une au nord). A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'accroissement de Kyoto sera rapide : l'industrie touristique, le tissage de Nishijin et la production artisanale connurent un essor exceptionnel. L'actuel palais impérial fut construit en 1855 à peu près à l'emplacement des anciennes propriétés qu'avait occupées l'empereur depuis le XIII<sup>e</sup> siècle reprenant les caractéristiques du style d'architecture des anciens palais aristocratiques. En 1869 l'empereur Meiji quitte Kyoto et transfère la capitale à Edo, rebaptisée Tokyo la « Capitale de l'Est ». Bien que l'environnement de l'habitat se soit modifié, le bois comme matériau de construction, et la forte présence de la végétation des jardins privés disparaissant rapidement, bien que les montagnes et les forêts, qui, depuis toujours, ont formé l'arrière-plan du paysage quotidien, soient de moins en moins visibles depuis le centre-ville en raison de la hauteur des nouveaux édifices, Kyoto a conservé d'innombrables vestiges du passé, ce qu'atteste la présence de près de deux mille temples et sanctuaires. Kyoto est la première ville universitaire du Japon. L'industrie traditionnelle du textile demeure florissante et la richesse de son histoire, le rayonnement de son passé ainsi que la présence du palais impérial ont permis à cette ville de conserver une place tout à fait à part dans l'imaginaire collectif de la société japonaise

<sup>749</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 36.

La synagogue<sup>750</sup> d'Augsbourg fut édifée au début du XX<sup>e</sup> siècle et fut l'une des rares à échapper aux exactions du national-socialisme. C'est au cours de l'année 1928 que l'oncle Kasimir travaille à la reconstruction du toit de cuivre de la synagogue. La photographie qui accompagne le texte fait voir le sommet du monument religieux sur lequel se tient un groupe d'hommes rassemblés devant des étoiles juives : il s'agit vraisemblablement de travailleurs juifs et allemands – l'oncle Casimir parle de son collègue de travail prénommé Josef. Cet édifice avec son histoire tout comme la ville d'Augsbourg témoignent des liens existant entre la communauté juive et le peuple allemand et qui furent défaits et profanés par le national-socialisme. Le narrateur, semble-t-il, jette un regard moins critique sur cet édifice qui, somme toute, est le symbole d'une entente, d'une amitié, d'autant que, durant la Première Guerre mondiale, les Juifs participent aux efforts de guerre en sacrifiant le revêtement de cuivre. Il n'en est pas de même pour les casinos – évoquant le monde de l'argent – que le narrateur présente de manière dichotomique : constructions certes luxueuses mais théâtres de tragédies. Situé en plein cœur de Monte-Carlo, le Casino de Monte-Carlo est l'un des plus prestigieux casinos de style baroque de la planète<sup>751</sup>. Ici, il est question de « gagner des sommes d'argent vertigineuses » : *Im Juni 1911 ist er, mit dem Ambros als Freund und Führer, zum erstenmal in Europa gewesen und hat sogleich in Evian am Genfer See und anschliessend in Monte Carlo, in der Salle Schmidt, beträchtliche Summen gewonnen*<sup>752</sup>. La photo de la salle Schmidt exhibe un endroit au décor fastueux qui veut évoquer la prodigalité mais semble ignorer la réalité du jeu qui peut aboutir parfois à la ruine d'une famille : style néo-classique des colonnes et des murs recouverts de fresques, gigantesques lustres de cristal. L'opposition entre le luxe ostentatoire des lieux, la tenue des joueurs en smoking et « l'ambiance funeste » évoque les drames qui se jouent en ce lieu : *Nur Herren im Smoking hatten Zutritt zu dem*

<sup>750</sup> C'est le 4 avril 1917 que les clés de la nouvelle synagogue d'Augsbourg sont remises au président de la communauté juive. La synagogue est construite selon les canons du *Jugendstil* tout en s'intégrant au style baroque de la ville. Sur la clé de voûte de la porte de la salle des colonnes ont été gravées la date 1298 avec une étoile de David ainsi que les armes de la ville pour commémorer les relations plusieurs fois centenaires de la ville avec la communauté juive. En 1933, Augsbourg compte 1030 habitants juifs et pour eux commence une période de brimades, de privations de droit, d'expropriations. En 1939 toutes les sociétés juives sont fermées par ordre du préfet. Si de nombreuses familles ont réussi à émigrer avant 1938 (principalement vers les Etats-Unis) environ 450 habitants juifs sont déportés d'Augsbourg vers le ghetto de Riga, Theresienstadt et Auschwitz. Lors du pogrom de la Nuit de Cristal du 9 au 10 novembre 1938 la synagogue fut incendiée mais grâce à l'initiative des habitants elle fut sauvée des flammes. Durant la Seconde Guerre mondiale la coupole servit de poste pour l'artillerie de défense antiaérienne. Après 1945 les bâtiments sont restitués à la communauté juive et les travaux de rénovation entrepris en 1975 se terminèrent en 1985.

<sup>751</sup> Le Casino de Monte-Carlo appartient au groupe Société des Bains de Mer de Monaco (SBM) et a été fondé et inauguré en 1865 par François Blanc et le Prince Charles III de Monaco (1818-1889). Les jeux proposés sont : la roulette européenne, trente et quarante, roulette anglaise, chemin de fer, banque à deux tableaux, punto banco, black jack, roulette américaine, craps, stud poker, machine à sous.

<sup>752</sup> DA, p.132-133

« En juin 1911, avec Ambros pour guide et ami, il est parti pour la première fois en Europe et a d'emblée gagné des sommes considérables à Evian, sur le Léman, puis à Monte-Carlo, dans la salle Schmidt. » (*Les émigrants*, p. 121-122).

privé, in welchem stets, wie der Onkel Adelwarth sich ausdrückte, eine sehr funeste Stimmung herrschte – kaum verwunderlich, sagte die Tante Fini, wenn man bedenkt, dass dort nicht selten ganze Vermögen, Familienbesitze, Liegenschaften und Lebenswerke innerhalb weniger Stunden vertan wurden<sup>753</sup>. La magnificence du casino de Monte Carlo représentée ici par la Salle Schmidt constitue un leurre à l’image du jeu qui malgré des promesses enchanteresses est très souvent source d’infortune.

En 1840, envoyé par son père à Manchester<sup>754</sup> afin de surveiller une de ses usines, Friedrich Engels fut outré des conditions de vie des Mancunians et il rédigea en 1844 un compte-rendu intitulé « Conditions de la classe ouvrière en Angleterre ». La description de Manchester dans *Max Aurach* fait apparaître, nous avons eu à plusieurs reprises l’occasion de le constater, la ville industrielle comme la négation de l’être humain : le narrateur se promène dans l’ancien quartier juif où seuls des noms signalent le passé d’une communauté disparue, puis dans un quartier d’ouvriers dont les maisons furent détruites et où seuls quelques enfants malheureux donnent signe de vie :

Allmählich kam ich auf meinen sonntäglichen Exkursionen über die Innenstadt hinaus in die unmittelbar angrenzenden Bezirke, beispielsweise in das gleich hinter der Victoria Station um das sternförmige Gefängnis Strangeways herum gelegene vormalige Judenviertel. Bis in die Zwischenkriegszeit hinein ein Zentrum der großen jüdischen Gemeinde von Manchester, war dieses Quartier von seinen in die Vororte übersiedelnden Bewohnern aufgegeben und seither von der Stadtverwaltung dem Erdboden gleichgemacht worden. Nur eine einzige leerstehende Häuserzeile, durch deren zerschlagene Fenster und Türen der Wind fuhr, fand ich noch vor und als Zeichen, dass hier tatsächlich einmal jemand gewesen war, das eben noch zu entziffernde Schild einer Anwaltskanzlei mit den legendär mich anmutenden Namen Glickmann, Grunwald und Gottgetreu. Auch in den Bezirken Ardwick, Brunswick, All Saints, Hulme und Angel Fields, die im Süden an die innere Stadt sich anschlossen, waren von den Behörden quadratmeilenweise die Behausungen der Arbeiter niedergerissen worden, so dass, nach Abtransport des Bauschutts, nurmehr die rechtwinkligen Muster der Strassen darauf schließen ließen, dass hier einmal Tausende von Menschen ihr Leben gehabt hatten. Wenn die Nacht sich herabsenkte auf diese weiten Felder, die ich bei mir die elysäischen nannte, dann begannen an verschiedenen Stellen Feuerchen zu flackern, um die als unstete Schattenfiguren Kinder herumstanden und –sprangen. Überhaupt begegnete man auf dem kahlen Gelände, das gleich einem Glacis um die innere Stadt sich erstreckte, immer wieder nur Kindern, die in kleinen Gruppen,

---

<sup>753</sup> DA, p. 136

« Seuls les messieurs en smoking avaient accès au privé, où régnait toujours, selon les propres termes de l’oncle Adelwarth, une ambiance sinistre – rien d’étonnant, commenta tante Fini, si l’on songe qu’il n’était pas rare que s’y engloutissent en l’espace de quelques heures des fortunes, des biens de famille, des patrimoines fonciers et les œuvres de toute une vie. » (*Les émigrants*, p. 124).

<sup>754</sup> Manchester est au centre d’une grande agglomération de deux millions et demi de personnes dont les villes principales sont Bury, Bolton, Rochdale, Oldham, Ashton-under-Lyne, Stockport, Salford, Altrincham, Wigan. La ville de Manchester fut occupée par les Romains (Mancunium) et au XIV<sup>e</sup> siècle elle accueillit une communauté de tisseurs flamands qui fabriquaient des étoffes de laine et des draps. C’est en effet au Moyen-Âge que la ville connut son premier essor grâce au travail de la laine mais c’est l’industrie cotonnière à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui fut à l’origine de son épanouissement. Le climat humide propice au traitement de fibres très fines, ainsi que la proximité de cours d’eau pour leur blanchiment, la présence de charbon et la surabondance de la main d’œuvre furent autant de facteurs qui favorisèrent le développement de cette industrie. Dès 1830, une voie ferrée puis en 1894 un canal maritime sur la Mersey relièrent Manchester à Liverpool qui importait les balles de coton. Manchester eut un rôle important durant la Révolution industrielle : la proximité du port de Liverpool ainsi que la création d’un réseau de chemin de fer et de canaux participèrent à son épanouissement. Durant la Seconde Guerre mondiale, la ville fut bombardée par la *Luftwaffe*. La période d’après-guerre signifia le déclin des industries traditionnelles qui furent remplacées par une économie majoritairement tertiaire.



scharenweise oder aber für sich allein dort umherzogen, als hätten sie nirgendwo sonst eine Wohnung<sup>755</sup>.

La photographie, qui illustre au moyen d'un document les mots prononcés par le narrateur, représente la vue aérienne d'un quartier urbain au dessin géométrique au centre duquel figure un terrain sur lequel les maisons d'habitation ont été rasées<sup>756</sup>. Cette image montre comment l'architecture, tandis qu'elle conçoit des projets utopiques – les Salines –, colossaux – les hôtels et les gratte-ciels –, renferme les germes de la destruction. L'architecture, si elle affiche une volonté esthétique dans certains ouvrages (hôtels, gratte-ciel, synagogues, casinos), est dénuée de l'intérêt général et n'a pas pour finalité le bonheur de l'homme selon les principes de la Raison : les émigrés juifs ont une piètre existence dans les immeubles de rapport (*Mietskasernen*)<sup>757</sup> et le père de Luisa Lanzberg fait l'acquisition d'une immense demeure bourgeoise où l'enfant qu'est Luisa se sent mal à l'aise parce qu'il y fait froid et que les chats ont fui<sup>758</sup>. Le Midland Hotel, situé au cœur de la ville de Manchester, rappelle que l'Angleterre était la plus grande puissance coloniale – conçu par Charles Trubshaw entre 1898 et 1903, cet hôtel fut fréquenté surtout par des négociants américains qui venaient vendre leur coton aux manufactures de Manchester – mais il peut évoquer également la Seconde Guerre mondiale puisque Hitler avait pour projet d'y installer son quartier général. Le narrateur adopte un ton ironique pour vanter l'éclat passé de l'établissement, qui au moment où il rédige son ouvrage, tombe en décrépitude. Il raconte en effet que le Midland Hotel à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comportait six étages, trois étages en sous-sol, six cents chambres et était réputé pour le luxe de ses installations sanitaires – les douches faisaient l'effet d'une pluie de mousson. La serre exotique, l'atmosphère surchauffée donnaient l'impression que l'on se trouvait sur une « île de la Félicité ». Mais, poursuit-il, le foyer surmonté d'une coupole, les

---

<sup>755</sup> « Peu à peu, mes excursions dominicales me menèrent hors du centre, dans les arrondissements les plus proches, par exemple l'ancien quartier juif situé derrière la Victoria Station, autour de la prison en forme d'étoile de Strangeway. Cœur de la grande communauté juive de Manchester jusqu'au milieu de l'entre-deux-guerres, ce quartier avait été abandonné par ses habitants partis s'installer dans les banlieues et détruit depuis jusqu'aux fondations par l'administration municipale. Je ne trouvai qu'une rangée de maisons encore debout, hantées par le vent qui s'engouffrait par les portes et les fenêtres défoncées, et pour toute trace d'une ancienne présence en ces lieux, la plaque encore à peine lisible d'un cabinet d'avocats aux noms, qui me parurent presque légendaires, de Glickmann, Grunwald et Gottgetreu. Dans les quartiers d'Ardwick, de Brunswick, d'All Saints, de Hulme et d'Angel Fields, qui jouxtent au sud le centre-ville, les autorités avaient également fait raser sur des miles et des miles les habitations des ouvriers, si bien qu'une fois les gravats déblayés, seule l'empreinte des rues à angle droit témoignait encore qu'avaient vécu ici des milliers de personnes. Quand la nuit se posait sur ces vastes champs que je qualifiai pour moi d'élyséens, des petits feux se mettaient à vaciller en divers endroits, entourés par les silhouettes mouvantes et incertaines d'enfants postés autour ou bien sautillant devant les flammes. » DA, p. 231-233 (*Les émigrants*, p. 206-207).

<sup>756</sup> DA, p. 232.

<sup>757</sup> DA, p. 121.

<sup>758</sup> DA, p. 313.

pièces de réception, les cages d'escalier, les ascenseurs et les couloirs sont désormais vides et le Midland Hotel est au bord de la faillite :

Das *Midland* ist gegen das Ende des letzten Jahrhunderts gebaut worden aus rotbraunen Backsteinen und schokoladenfarbenen, glasierten Keramikplatten, denen weder der Russ noch der Schwefelregen etwas hat anhaben können. Drei Kellergeschosse, sechs Stockwerke über der Erde und insgesamt nicht weniger als sechshundert Zimmer hat das Haus, das einmal im ganzen Land berühmt gewesen ist wegen seiner luxuriösen sanitären Installationen. Derart enorm waren die Brausen, dass man unter ihnen wie unter einem Monsunregen stand, und so aufwendig das stets auf Hochglanz polierte Messing- und Kupferrohrwerk, dass die drei Meter langen und einen Meter breiten Badewannen in weniger als einer Minute vollgelassen werden konnten. Berühmt war das Midland außerdem für seinen Palmengarten und, wie man in verschiedenen Quellen nachlesen kann, für seine ungeheuer überheizte Atmosphäre, die den Gästen und dem Personal gleichermaßen den Schweiß aus den Poren trieb und insgesamt den Eindruck erweckte, als befände man sich inmitten dieser nördlichen, stets von nasskalten Luftschwaden verhangenen Stadt auf einer tropischen, eigens für Spinnerei- und Webereibesitzer reservierten, sozusagen baumwollüberwölkten Insel der Seligen. Heute steht das Midland am Rand des Ruins. In dem überglasten Foyer, in den Gesellschaftsräumen, in den Stiegenhäusern, Aufzügen und Korridoren begegnet man nur selten einem anderen Hausgast oder einem traumwandlerisch herumstreichenden Zimmermädchen oder Kellner<sup>759</sup>.

Le narrateur raconte ensuite qu'après avoir quitté son ami Max Aurach au « teint de cendre » à qui il avait rendu visite à l'hôpital, il parcourt des rues dépeuplées et bordées de bâtiments dont les façades exhibent des fenêtres aux carreaux cassés. L'hôtel, dans la lumière du jour tombant, succède aux quartiers en ruine telle une vision irréelle. En définitive, que ce soient les cités désertées et abandonnées de Hulme ou, dans la Higher Cambridge Street, les entrepôts aux fenêtres brisées ou encore des champs de ruines ou même la façade du Midland, l'Histoire ne produit que dégâts, démolitions, désagréments :

Vielleicht eine Dreiviertelstunde bin ich bei dem aschgrauen, immer wieder von der Müdigkeit überwältigten Kranken gesessen, ehe ich mich verabschiedete und mich zu Fuß auf den langen Weg machte zurück durch die südlichen Bezirke der Stadt, durch endlose Straßenzüge – Burton Road, Yew Tree Road, Claremont Road, Üpper Lloyd Street, Lloyd Street North -, durch die menschenleeren Wohnviertel von Hulme, die anfangs der siebziger Jahre neu aufgebaut und inzwischen abermals dem Zerfall überlassen worden sind. In der Higher Cambridge Street ging ich an Lagerhäusern vorbei, über deren zerschlagenen Fensterlöchern sich die Ventilatoren noch drehten, musste hindurch unter Stadtautobahnen, hinweg über Kanalbrücken und Trümmerfelder, bis zuletzt im schon schwindenden Tageslicht die an ein phantastisches Befestigungswerk erinnernde Fassade des Midland Hotels vor mir

---

<sup>759</sup> « Le Midland a été édifié vers la fin du siècle dernier, en briques brunes et applications de céramique vernissée couleur chocolat dont ni la suie ni les pluies acides n'ont réussi à venir à bout. Trois niveaux de sous-sols, six étages supérieures et au total pas moins de six cents chambres, c'est ce que compte cet immeuble jadis réputé dans tout le pays en raison du luxe de ses installations sanitaires. Les douches avaient une taille telle qu'on avait l'impression de séjourner sous une pluie de mousson, et les tuyauteries de cuivre et de laiton, toujours astiquées et rutilantes, étaient si généreuses que douze secondes suffisaient pour remplir les baignoires d'un mètre de large et de trois mètres de long. Le Midland était également réputé pour sa serre exotique et, comme on peut le vérifier dans plusieurs sources, pour son atmosphère incroyablement surchauffée dans laquelle tout le monde, clients et personnel, suait à grosses gouttes avec l'impression, au cœur de cette ville septentrionale constamment couverte d'une chape de froid et d'humidité, de se trouver sous des tropiques réservés aux propriétaires de tissages et de filatures, sous une sorte de nuage de coton, sur une île de la Félicité. Aujourd'hui le Midland est au bord de la faillite. Dans le foyer surmonté d'une coupole de verre, dans les pièces de réception, dans les cages d'escalier, les ascenseurs et les couloirs, il est rare que l'on rencontre un autre client ou ne serait-ce que la silhouette somnambulique d'une femme de chambre ou d'un serveur. » *DA*, p. 348-349 (*Les émigrants*, p. 303-305).

auftauchte, in dem Aurach in den letzten Jahren, seit seine Einkünfte es ihm erlaubten, eine Suite gemietet und wo auch ich für diesen Abend ein Zimmer genommen hatte<sup>760</sup>.

La maison de Kissingen<sup>761</sup> est décrite par Luisa Lanzberg comme marquant la fin de son enfance. Sur la photo<sup>762</sup> figure une construction de style néo-classique, à trois étages, flanquée de tours et devant laquelle l'enfant qu'était alors Luisa paraît minuscule. Cette maison achetée à l'entrepreneur Kiesel avait été acquise par son père au prix de 66 000 marks-or et grâce à une hypothèque accordée par une banque de Francfort. Son père décida en effet de mener cette existence bourgeoise à la suite d'un contrat signé avec l'armée comme fournisseur officiel. D'aspect colossal, le bâtiment illustre une fortune faite grâce à la montée en puissance de l'armée et évoque vraisemblablement la bourgeoisie qui a encouragé l'essor militaire et l'ambition de l'Allemagne d'atteindre le statut de grande puissance : *Inbesondere der von Papa mit großem Stolz bei jeder Gelegenheit zur Erwähnung gebrachte Heereslieferanten- und Fouragierkontrakt hatte wahrscheinlich den Ausschlag gegeben und das Aufgeben der Landwirtschaft, den Umzug aus dem abgelegenen Steinach und den endgültigen Übertritt in das bürgerliche Leben für ratsam erscheinen lassen*<sup>763</sup>. Mais la villa Lanzberg ne devint jamais familière à Luisa, la vie y était difficile et ardue et il y régnait une étrange atmosphère de malaise. Le progrès et ses réalisations entraînent inéluctablement la ruine, la déchéance, la souffrance. On songe à Horkheimer et Adorno abordant leur ouvrage *La dialectique de la raison* par ces mots : *De tout temps, l'Aufklärung, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre*

---

<sup>760</sup> « Je restai peut-être trois quarts d'heure au chevet du malade au teint de cendre et sans cesse accablé par des accès de fatigue, avant de prendre congé de lui et de repartir à pied sur le long chemin à travers les quartiers sud de la ville et ses artères sans fin – Burton Road, Yew Tree Road, Claremont Road, Upper Lloyd Street, Lloyd Street North -, à travers les cités désertées de Hulme qui, construites au début des années soixante-dix, étaient depuis, une fois de plus, livrées à l'abandon. Dans la Higher Cambridge Street, je longuai des entrepôts aux fenêtres brisées, en haut desquelles tournaient encore les ventilateurs, il me fallut passer sous des autoroutes urbaines, franchir des ponts de canaux et des champs de ruines, avant de voir finalement surgir à mes yeux, dans la lumière déjà déclinante, tel un fantastique ouvrage de fortification, la façade du Midland Hotel où Ferber, ces dernières années, depuis que ses revenus le lui permettaient, s'était loué une suite, et où moi-même j'avais pris une chambre pour le soir. » DA, p. 347-348 (*Les émigrants*, p. 301-303).

<sup>761</sup> Située dans le district de Basse-Franconie (*Unterfranken*), au nord de la Bavière, la ville de Bad Kissingen est citée pour la première fois en 801 sous le nom de Chizzicha et devint célèbre grâce à ses sources thermales. Mais ce n'est qu'au XVI<sup>e</sup> siècle que Kissingen a pu affirmer sa réputation de station thermale. Pendant la guerre austro-prussienne de 1866, la ville fut le théâtre d'une bataille entre les troupes prussiennes et bavaroises. Au XIX<sup>e</sup> siècle Kissingen devint un lieu mondain où le gotha aimait à se retrouver : l'impératrice Elisabeth II d'Autriche, le tsar Alexandre II et le roi Louis II de Bavière – lequel rebaptisa en 1883 Kissingen en Bad Kissingen ; le chancelier Otto von Bismark vint y faire des cures ainsi que des écrivains (Léon Tolstoï) et des artistes (Adolph von Menzel). Cependant, au cours du XX<sup>e</sup> siècle la haute bourgeoisie et la noblesse s'éclipsèrent au profit d'autres classes sociales.

<sup>762</sup> DA, p. 313.

<sup>763</sup> « Le contrat de fournisseur officiel de chevaux et de fourrage pour l'armée, que papa évoquait en toute occasion avec une fierté non dissimulée, avait sans doute été pour beaucoup dans la décision d'abandonner l'agriculture, de quitter Steinach, trop à l'écart, et de franchir le pas pour mener dorénavant une existence bourgeoise. » DA, p. 311-312 (*Les émigrants*, p. 271).

*souverains. Mais la terre, entièrement « éclairée », resplendit sous le signe des calamités triomphant partout*<sup>764</sup>.

Sebald, c'est ce qui ressort de cette vue d'ensemble, exprime sa dérision à l'égard de ces projets architecturaux qui ne sont pas à la mesure de l'homme puisque leur réalisation exige d'une part le sacrifice de ceux qui y participent et d'autre part bannit l'être humain de son environnement naturel : seule la maison de Kyoto semble répondre aux attentes humaines. Est-ce là une allusion à Rousseau<sup>765</sup> qui fait le procès de la civilisation et prône le retour à la nature ?

Toutefois ces bâtiments transmettent des traces de l'histoire qui permettent de renouer avec l'homme en général et d'entendre une plainte immémoriale laissée par les souffrances des existences successives. Par-delà les constructions et les destructions l'histoire se fait présente en exprimant l'infinie douleur des hommes.

### II. 1. 3. Les moments de l'histoire

Nous avons dressé une liste des passages dans lesquels figurent des allusions historiques ou des dates évoquant des périodes ou des événements historiques : *Die Ausgewanderten* met en scène principalement l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.

- *Dr Henry Selwyn* : récurrence de l'année 1913 (empire de Guillaume II), allusion à l'époque victorienne
- *Paul Bereyter* : Troisième Reich (avec allusions à l'empire de Guillaume II)
- *Ambros Adelwarth* : XX<sup>e</sup> siècle (dans l'ordre d'apparition : époque succédant à la Seconde Guerre mondiale, Troisième Reich, République de Weimar, Première Guerre mondiale, empire de Guillaume II)
- *Max Aurach* : XX<sup>e</sup> siècle (l'après-guerre – à partir de 1945 –, empire de Guillaume II, Troisième Reich – Nuit de Cristal –, écroulement de la domination communiste en RDA et chute du Mur), XIX<sup>e</sup> siècle (empire de Guillaume I<sup>er</sup>, époque victorienne), 1000 ans av. notre ère (construction du temple de Salomon).

---

<sup>764</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, p. 21.

<sup>765</sup> Cf. *Logis*, « J'aurais voulu que ce lac eût été l'océan », p. 43 et suivantes.

L'avancée progressive du temps historique, par-delà les nombreuses distorsions chronologiques, se résume donc selon le schéma suivant :

*Dr Henry Selwyn* : empire de Guillaume II

*Paul Breyter* : Troisième Reich

*Ambros Adelwarth* : après-guerre (après 1945)

*Max Aurach* : écroulement de la domination communiste en RDA et chute du Mur

D'autre part, il semblerait qu'un mouvement d'amplification suit la construction narrative. L'auteur, en laissant de plus en plus les événements historiques imprégner le tissu narratif, comme le révèle le nombre croissant des occurrences (2 occurrences dans *Dr Selwyn*, 20 dans *Paul Breyter*, 39 dans *Ambros Adelwarth* et 48 dans *Max Aurach*), adresse peut-être une mise en garde contre le cours pris par l'Histoire et nous invite à nous souvenir de nos origines : le temple de Salomon<sup>766</sup>. En attribuant aux trois jeunes filles du ghetto de Litzmannstadt le rôle des trois Parques<sup>767</sup>, il termine son ouvrage en effaçant l'opposition du mythe et de l'histoire. D'autre part l'insistance sur l'empire de Guillaume I<sup>er</sup> et de Guillaume II – c'est-à-dire l'époque bismarckienne, l'unité allemande et la volonté de l'Allemagne de s'élever au rang de grande puissance –, les allusions à l'époque victorienne de l'Angleterre – laquelle s'est distinguée alors par son statut de première puissance coloniale et par les avancées scientifiques de Darwin – suggèrent qu'existe, au-delà de la simple succession, une relation de cause à effet entre l'impérialisme, l'avènement du totalitarisme et le fascisme hitlérien.

Tandis que dans *Dr Henry Selwyn*<sup>768</sup> l'auteur se contente d'insérer dans la diégèse l'année 1913 et l'année 1899 qui évoquent la période précédant la Première Guerre mondiale, le Deuxième Reich et la montée en puissance de l'Allemagne, dans les autres récits les dates citées font parfois référence à des faits historiques précis : la date du 18 mai 1944, dans *Paul Breyter*<sup>769</sup>, évoque une défaite allemande. Le narrateur parle d'un camarade handicapé qui

---

<sup>766</sup> DA, p. 262.

<sup>767</sup> DA, p. 355.

<sup>768</sup> Nous avons effectué un relevé systématique dans chaque histoire des différentes occurrences d'événements historiques ; il s'agit ici des occurrences d'événements historiques relevés dans *Dr. Henry Selwyn* :

« Tatsächlich begann Dr. Selwyn, nach einem gewissen Zögern, aus der zeit zu berichten, die er kurz vor dem Ersten Weltkrieg in Bern verbracht hatte. Er habe, so begann er, im Sommer 1913 im Alter von einundzwanzig Jahren sein medizinisches Grundstudium in Cambridge abgeschlossen und sei danach unverzüglich nach Bern gefahren, mit der Absicht, sich dort weiter auszubilden. » (p. 23)

« Im Spätherbst des Jahres 1899 sei es gewesen, als sie, die beiden Eltern, seine Schwestern Gita und Raja und sein Onkel Shani Feldhändler auf dem Wägelchen des Kutchers Aaron Wald nach Grodno gefahren seien. » (p. 30-31)

<sup>769</sup> Occurrences d'événements historiques relevés dans *Paul Breyter*

« Wenn ich wiederkomme, so will ich Euch eine heilige Muschel mitbringen ab dem Meeresstrand von Askalon oder eine Rose von Jericho. » (p. 57)

---

« Nicht wenig erstaunt sind wir selber gewesen, als es uns nach diversen, über mehrere Wochen sich erstreckenden Vorstudien gelang, den zerfallenen Stollen des nach dem Ersten Weltkrieg aufgelassenen Braunkohlbergwerks am Straussberg ausfindig zu machen und die Überreste der Seilbahn, mit der die Kohle vom Stolleneingang zum Altstätter Bahnhof hinunterbefördert wurde. » (p. 58-59)

« Sagte man also zu Mangold, man sei am 18. Mai 1944 geboren, erwiderte er unverzüglich, das war ein Donnerstag. » (p. 60)

« Wandervogelbewegung » (61)

« Der Vater Mme Landaus hatte sie im Sommer 1933 erworben, obgleich dieser Kauf, wie Mme. Landau sagte, fast sein gesamtes Vermögen aufzehrte und sie, infolgedessen, ihre ganze Kindheit und die anschließende Kriegszeit hindurch in dem so gut wie unmöblierten Haus hätten wohnen müssen. » (p. 63)

« Sommer 1971 » (p. 65)

« Sie hätten von den Brücken ins grüne Wasser der Furieuse geschaut und sich Geschichten erzählt dabei, seien nach Arbois ins Pasteur-Haus hinüber und hätten in Arc-et-Senans die im 18. Jahrhundert als ein ideales Fabrik-, Stadt- und Gesellschaftsmodell errichteten Salinengebäude besichtigt, bei welcher Gelegenheit Paul für ihre Begriffe sehr kühne Verbindungslinien gezogen habe zwischen dem bürgerlichen Utopie- und Ordnungskonzept, wie es in den Entwürfen und Bauten des Nicolas Ledoux sich manifestierte, und der immer weiter fortschreitenden Vernichtung und Zerstörung des natürlichen Lebens. » (p. 67)

« Auf meine bei einem späteren Besuch in der Villa Bonlieu vorgebrachte Frage, die sich auf eine Andeutung Mme. Landaus bezog, nach der Paul den Jura und die Gegend um Salins von früher her gut gekannt hatte, erfuhr ich, dass er vom Herbst 1935 bis Anfang 1939 kurzfristig zunächst in Besançon und dann bei einer Familie namens Passagrain in Dôle als Hauslehrer tätig gewesen sei. » (p. 68)

« 1934/35 » (p. 70)

« 1935 » (p. 71)

« Nach dem, was sie selbst habe in Erfahrung bringen können, bestünde aber wenig Zweifel daran, dass sie zusammen mit ihrer Mutter deportiert worden sei in einem dieser meist noch vor dem Morgengrauen von den Wiener Bahnhöfen abgehenden Sonderzüge, wahrscheinlich zunächst nach Theresienstadt. » (p. 73)

« Stück für Stück trat also das Leben Paul Bereyters aus seinem Hintergrund heraus. Mme. Landau wunderte sich keineswegs darüber, dass mir, trotz meiner Herkunft aus S. und meiner Vertrautheit mit den dortigen Verhältnissen, die Tatsache, dass der alte Bereyter ein sogenannter Halbjude und der Paul infolgedessen nur ein Dreiviertelariar gewesen war, hatte verborgen bleiben können. Wissen Sie, sagte sie mir, bei einem meiner Besuche in Yverdon, wissen Sie, die Gründlichkeit, mit welcher diese Leute in den Jahren nach der Zerstörung alles verschwiegen, verheimlicht und, wie mir manchmal vorkommt, tatsächlich vergessen haben, ist eigentlich nur die Kehrseite der perfiden Art, in der beispielsweise der Kaffeehausbesitzer Schöferle in S. die Mutter Pauls, die Thekla hieß und im Nürnberger Stadttheater einige Zeit auf der Bühne gestanden hatte, darauf aufmerksam machte, dass die Anwesenheit einer mit einem Halbjuden verheirateten Dame seiner bürgerlichen Kundschaft unangenehm sein könne und dass er sie daher auf höflichste, wie es sich verstehe, bitte, von ihrem täglichen Kaffeehausbesuch Abstand zu nehmen. Es wundert mich nicht, sagte Mme. Landau, nicht im allergeringsten wundert es mich, dass Ihnen die Gemeinheiten und Mesquinerien verborgen geblieben sind, denen eine Familie wie die Bereyters ausgesetzt war in solch einem Nest, wie S. es damals war und es, allem sogenannten Fortschritt zum Trotz, unverändert ist; es wundert mich nicht, denn es liegt ja in der Logik der ganzen Geschichte. » (p. 74-75)

« Der Vater Pauls, der ein kultivierter Melancholiker gewesen ist, stammte übrigens, sagte Mme. Landau, bemüht, nach dem kleinen Ausbruch, den sie sich erlaubt hatte, wieder ins Sachliche einzulenken, aus Gunzenhausen im Fränkischen, wo der Großvater Amschel Bereyter einen Kramladen geführt und eine christliche Dienstmagd, die ihm nach ein paar Jahren in seinem Haus sehr zugetan war, gehehlicht hatte, als er, der Amschel, schon über fünfzig, die Rosina aber erst Mitte Zwanzig gewesen ist. Aus dieser, wie es sich versteht, sehr eingezogen geführten Ehe ging dann Theo, der Vater Pauls, als das einzige Kind hervor. Nach Absolvierung einer Kaufmannslehre in Augsburg und längerer Tätigkeit in einem Nürnberger Warenhaus, während der er sich in den oberen Angestelltenbereich hinaufgearbeitet hatte, kam Theo Bereyter im Jahr 1900 nach S. und eröffnete dort mit dem Kapital, das er sich teils erworben, teils aufgenommen hatte, ein Emporium, in dem es alles zu kaufen gab vom Bohnenkaffee bis zum Kragenknopf, vom Kamisol bis zur Kuckucksuhr und vom Kandiszucker bis zum Klappzylinder. » (p. 75)

« Im Sommer 1975 » (p. 76)

« Dass der Theodor in den zwanziger Jahren einen Dürkopp gefahren habe, » (p. 78)

« Gestorben war der Theodor Bereyter, auch das weiß ich aus den Erzählungen Mme Landaus, die sich, wie mir von Mal zu Mal klarer wurde, endlos mit dem Paul über all diese Dinge unterhalten haben musste, am Palmsonntag des Jahres 1936, wie es hieß, an einem Herzversagen, in Wahrheit jedoch, das hob Mme. Landau eigens hervor, an der Wut und Angst, die an ihm fraßen, seit es genau zwei Jahre vor seinem Todestag in seinem Heimatort Gunzenhausen zu schweren Ausschreitungen gegen die dort seit Generationen ansässigen jüdischen Familien gekommen war. » (p. 79)

« Trotz seines schwächer werdenden Augenlichts habe er tagelang in Archiven gesessen und sich endlose Notizen gemacht, beispielsweise über die Gunzenhausener Vorfälle, als an dem bereits erwähnten Palmsonntag 1934, also Jahre vor der sogenannten Kristallnacht, die Scheiben der Judenhäuser eingeschlagen und die Juden selber aus ihren Kellerverstecken hervorgezerrt und durch die Gassen geschleift worden sind. » (p. 80)

« Die Rückkehr Pauls nach Deutschland im Jahr 1939 war, wie seine Rückkehr nach S. bei Kriegsende und sein Wiederaufnehmen des Lehrerberufs ebendort, wo man ihm zuvor die Türe gewiesen hatte, eine Aberration, sagte Mme. Landau. » (p. 83)

les accompagnait durant les randonnées scolaires et qui se révélait avoir des capacités extraordinaires en calcul mental : si on lui disait que l'on était né le 18 mai 1944, il pouvait dire sans se tromper que ce jour-là était un jeudi. Bien qu'il ne donne aucune précision sur cet événement, il est peu probable que Sebald ait choisi cette date par hasard : le 18 mai 1944, les troupes polonaises hissent leur drapeau rouge et blanc sur les ruines de Monte Cassino en Italie. Après 24 jours de durs combats, l'imprenable Cassino tombe, deux armées allemandes sont vaincues, 20 000 soldats sont faits prisonniers, trois lignes de défenses sont brisées et une énorme quantité d'équipement allemand est détruite ; les pertes alliées dans les quatre batailles se chiffrent à près de 21 000 hommes, incluant 4 100 soldats tués au combat. Le monastère historique des Bénédictines, que les Allemands ont utilisé comme poste d'observation pour l'artillerie, est détruit, l'abbaye est prise par les Alliés après un violent et difficile combat et les troupes allemandes évacuent le Monte Cassino. Cette date incrustée dans le récit et que le narrateur semble rapporter de manière fortuite invite le lecteur à penser que les catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle sont inscrites dans notre mémoire collective et sont peut-être même appelées à rejoindre ou à remplacer les mythes fondateurs de notre civilisation. Et si la récurrence des années 1933, 1934, 1935 veut évoquer le passé haïssable du Troisième Reich, le narrateur s'applique à l'illustrer par des phrases qui révèlent l'horreur d'agissements sous l'effet du national-socialisme ; Lucy Landau raconte au narrateur comment la propriétaire du café annonce cyniquement à la mère de Paul que celle-ci, en raison des origines juives de son mari, doit s'abstenir de fréquenter son établissement :

Wissen Sie, sagte sie mir, bei einem meiner Besuche in Yverdon, wissen Sie, die Gründlichkeit, mit welcher diese Leute in den Jahren nach der Zerstörung alles verschwiegen, verheimlicht und, wie mir manchmal vorkommt, tatsächlich vergessen haben, ist eigentlich nur die Kehrseite der perfiden Art, in der beispielsweise der Kaffeehausbesitzer Schöferle in S. die Mutter Pauls, die Thekla hieß und im Nürnberger Stadttheater einige Zeit auf der Bühne gestanden hatte, darauf aufmerksam machte, dass die Anwesenheit einer mit einem Halbjuden verheirateten Dame seiner bürgerlichen Kundschaft unangenehm sein könne und dass er sie daher aufs höflichste, wie er sich verstehe, bitte, von ihren täglichen Kaffeehausbesuch Abstand zu nehmen<sup>770</sup>.

---

« Was den Paul 1939 und 1945 zur Rückkehr bewegte, wenn nicht gar zwang, das war die Tatsache, dass er von Grund auf ein Deutscher gewesen ist, gebunden an dieses heimatliche Voralpenland und an dieses elende S., das er eigentlich hasste und in seinem Innersten, dessen bin ich mir sicher, sagte Mme. Landau, samt seinen ihm in tiefster Seele zuwideren Einwohnern am liebsten zerstört und zermahlen gesehen hätte. » (p. 84)

« Anfang 1982 begann der Zustand von Pauls Augen sich zu verschlechtern. Bald sah er nurmehr zerbrochene oder zersprungene Bilder. » (p. 88)

<sup>770</sup> « Vous savez, me dit-elle, lors d'une de mes visites à Yverdon, vous savez, dans les années qui suivirent la destruction, la façon radicale de ces gens de taire, de cacher et, comme il m'arrive de penser, d'oublier effectivement, n'est à vrai dire que l'envers d'une attitude qui a fait, par exemple, que le propriétaire du salon de thé de S., Schöferle, s'est adressé un jour à la mère de Paul, qui se prénommaient Thekla et avait un temps fréquenté les planches du théâtre municipal de Nuremberg, pour lui dire que la présence journalière d'une dame mariée à un demi-Juif pouvait être désagréable à sa clientèle bourgeoise et qu'il la priait, avec tous les égards qui lui étaient dus, cela va de soi, de bien vouloir dorénavant éviter de fréquenter son établissement. » *DA*, p. 74 (*Les émigrants*, p. 71-72).

De même, les événements tragiques survenus en 1934 à Gunzenhausen<sup>771</sup>, le jour des Rameaux, sont l'une des manifestations de haine les plus violentes à l'égard de la communauté juive quelques années avant la «Nuit de Cristal». Ce procédé consistant à illustrer les pages d'histoire les plus sombres au moyen de récits recueillis en marge de l'historiographie officielle veut agir comme une catharsis ; l'image des vitres cassées des maisons habitées par les Juifs, ainsi que celle des Juifs arrachés de leurs caves dans lesquelles ils s'étaient réfugiés dévoilent les détails sordides de l'histoire, font resurgir du passé des faits et des gestes inacceptables qui trahissent les valeurs de notre civilisation, représentées ici par la fête des Rameaux.

---

<sup>771</sup> DA, p. 80.



Le récit *Ambros Adelwarth*<sup>772</sup> insiste sur la période de la République de Weimar qui

---

<sup>772</sup> Occurrences d'événements historiques relevés dans *Ambros Adelwarth* :

- « Ich habe kaum eine eigene Erinnerung an meinen Großonkel Adelwarth. Gesehen habe ich ihn, soweit sich das jetzt mit Sicherheit noch sagen lässt, nur ein einziges Mal, im Sommer des Jahres 1951, als sämtliche Amerikaner, der Onkel Kasimir mit der Lina und der Flossie, die Tante Fini mit dem Theo und den Zwillingkindern und die ledige Tante Theres teils miteinander, teils nacheinander bei uns in W. wochenlang auf Besuch gewesen sind. » (p. 97)
- « Dennoch bin ich schließlich nach Newark geflogen, und zwar am zweiten Januar 1981. » (p. 103)
- « Die nachstehende Fotografie beispielsweise wurde im März 1939 in der Bronx gemacht. » (p. 103)
- « Zuerst habe ich am 6. September 1927 in Bremerhaven mit der Theres mich eingeschifft. » (p. 108)
- « Der Kasimir ist im Sommer 1929, ein paar Wochen vor dem schwarzen Freitag » (p. 108)
- « Ich hatte das Institut in Wettenhausen im Vorjahr schon absolviert gehabt, und vom Herbst 1926 an bin ich Hilfslehrerin ohne Gehalt an der Volksschule in W. gewesen. » (p. 109)
- « Er ist 1886 in Gopprechts bei Kempten auf die Welt gekommen, und zwar als das jüngste von acht Kindern, bis auf ihn lauter Mädchen. » (p. 111)
- „Nach Beendigung der Schweizer Lehrjahre ging der Ambros, versehen mit hervorragenden Empfehlungsschreiben und Zeugnissen, nach London, wo er im Herbst 1905 im Savoy Hotel im Strand wiederum als Etagenkellner eine Stellung antrat. » (p. 114)
- « Unserer ist eben damals, so fing er an, als es mir nach einer gewissen Zeit gelungen war, das Gespräch auf das Thema der Auswanderung zu lenken, in Deutschland auf keinen grünen Zweig gekommen. Nur ein einziges Mal habe ich, wie ich mit der Spenglerlehre in Altstadt fertig war, eine Arbeit gehabt, anno 28, als ein neues Kupferdach auf die Augsburgische Synagoge gemacht worden ist. » (p. 117)
- « Mit ziemlicher Genauigkeit sehe ich allerdings den Saal im Norddeutschen Lloyd in Bremerhaven vor mir, in dem die weniger zahlungskräftigen Passagiere auf ihre Einschiffung warteten. » (p. 119)
- « Die Bowery und die ganze Lower East Side ist bis zum Ersten Weltkrieg das Haupteinwandererviertel gewesen. » (p. 121)
- « Und doch sind die Einwanderer erfüllt gewesen von Hoffnung in jener Zeit, und auch ich war keineswegs niedergeschlagen, als ich mich Ende Februar 28 auf Arbeitssuche machte. » (p. 122)
- « Ich habe in der Folgezeit noch viel zu tun gehabt in den Gipfelregionen der Wolkenkratzer, die trotz der Depression in New York bis in die frühen dreißiger Jahre hinein gebaut worden sind. » (p. 124)
- « Er saß schräg hinterm Steuer, lenkte mit der linken Hand und erzählte Geschichten aus der Glanzzeit der Prohibition. » (p. 126)
- « Im Juni 1911 ist er, mit dem Ambros als Freund und Führer, zum erstenmal in Europa gewesen und hat sogleich in Evian am Genfer See und anschließend in Monte Carlo, in der Salle Schmidt, beträchtliche Summen gewonnen. » (p. 132)
- « Auch im Sommer 1912 und 1913 war Cosmo mit dem Ambros in Deauville und hat dort die Phantasie der eleganten Welt bald sehr stark in Anspruch genommen [...]. » (p. 133)
- « m Sommer 1913 » (p. 135)
- « In diesem Sommer 1913 » (p. 135)
- « Brach in Europa der Krieg aus, » (p. 138)
- « Mit Kriegsende » (p. 139)
- « Im Frühsommer 1923 (p. 140) »
- « Regelmäßig bin ich zwischen 1930 und 1950 entweder allein oder » (p. 143-144)
- Insbesondere während der Kriegsjahre, (p. 145)
- « Als aber, sagte die Tante Fini, der alte Solomon im Frühjahr 1947 in seinem Rollstuhl verstarb, » (p. 145)
- « Man schrieb 1950 » (p. 147)
- « Erst im Frühsommer 1984 bin ich schließlich in Ithaca gewesen, und zwar, nachdem ich über der äußerst mühevollen Entzifferung der Reisenotizen des Onkels Adelwarth aus dem Jahr 1913 zu der Einsicht gelangt war, dass mein Vorhaben länger nicht hinausgeschoben werden dürfe. » (p. 153)
- « Der aber seit Ende der sechziger Jahre schon keine Patienten mehr aufnehme. » (p. 158)
- « Zu Ende des letzten Jahrhunderts überall in ihren steirischen und Tiroler Revieren zur Einquartierung des auf die Jagd geladenen Hoch und Industrieadels hatten errichten lassen. » (p. 159)
- «Denn ich bin bereits 1949 im Alter von Einunddreißig Jahren als Assistenzarzt neben Fahnstock hier in den Dienst getreten. » (p. 161)
- Seit Mitte Mai 1969 (p. 161)
- « Bemerkenswert war auch, mit welcher Bereitwilligkeit Ambrose sich der Schockbehandlung unterzog, die zu Beginn der fünfziger Jahre, wie mir rückblickend erst aufgegangen ist, wahrhaftig an eine Folterprozedur oder ein Martyrium heranreichte. » (p. 163)
- Vor dem Ersten Weltkrieg » (p. 166)
- « Er [Fahnstock] mahnte mich an meinen Vater, der aus Kolomea stammte und wie Fahnstock nach dem Zusammenbruch des Habsburgerreiches aus Galizien nach dem Westen gewandert ist. » (p. 167)
- « Im Frühjahr 1921 ist mein Vater schließlich nach Amerika aufgebrochen, » (p. 168)
- « 1925, nach zwei Dienstjahren in einem staatlichen Krankenhaus in Albany, » (p. 168)
- « Als ich Mitte September 1991, in einer Zeit entsetzlicher Dürre, von England aus nach Deauville gefahren bin, » (p. 171)
- « Im Gegensatz zu dem allmählich zerfallenden Roches Noires ist das 1912 fertiggestellte Hôtel Normandy » (p. 175)

est ici replacée dans la perspective mondiale de la récession économique. Mais c'est le thème de l'émigration qui est au premier plan, situé dans son contexte historique et sociologique. Les années 1926, 1927, 1928, 1929 sont associées dans le récit à une émigration causée par les difficultés économiques (inflation et chômage de la République de Weimar, Krach boursier de 1929) : la tante Fini raconte que Theres, Kasimir et elle-même ont émigré aux États-Unis à la fin des années vingt car aucun d'entre eux ne parvenait à trouver du travail : *Der Kasimir ist im Sommer 1929, ein paar Wochen vor dem schwarzen Freitag, von Hamburg aus nachgekommen, weil er als ausgelehnter Spengler ebensowenig eine Arbeit hatte finden können wie ich als Schullehrerin oder wie die Theres, die Schneiderin war*<sup>773</sup>. De même Ambros Adelwarth, né en 1886, quitte son pays natal à l'âge de treize ans, se rend en Suisse où il est engagé comme garçon à l'Hôtel Eden de Montreux, puis va à Londres ; ainsi que l'explique l'oncle Kasimir, le travail était rare et après ses années d'apprentissage la seule occasion de trouver un emploi fut pour lui de réparer le toit de la synagogue d'Augsbourg. Le narrateur relie ici industrialisation et émigration et suggère que l'ère de la science et de la technique, en soustrayant l'homme à son travail de la terre ou à son atelier d'artisan, a poussé ce dernier à s'exiler. Il signale la pauvreté de ces émigrés en citant les quartiers new-yorkais de la Bowery et du Lower East Side, souligne les conditions de travail extrêmement difficiles en racontant les souvenirs de l'oncle Kasimir qui avait participé à la construction de la flèche du General Electric Building et du Chrysler Building<sup>774</sup>. Il oppose à la description de l'existence difficile de ces émigrés celle de Cosmo Solomon, fils d'un riche banquier, qui s'enivre au jeu et parvient à gagner au moyen de calculs vertigineux des sommes considérables : *Im Juni 1911 ist er, mit dem Ambros als Freund und Führer, zum erstenmal in Europa gewesen und hat sogleich in Evian am Genfer See und anschließend in Monte Carlo, in der Salle Schmidt, beträchtliche Summen gewonnen*<sup>775</sup>. D'autre part, l'auteur accuse la science et la médecine en abordant le sujet de l'électrothérapie qui, selon les mots du Dr Abramsky, consistait encore dans les années cinquante à imposer aux patients de véritables

---

« Als habe sich hier in Deauville im Sommer 1913 die ganze Welt versammelt. » (p. 181)

« Vor mir auf dem Schreibtisch liegt das Agendabüchlein des Ambros, das mir die Tante Fini bei meinem Winterbesuch in Cedar Glen West ausgehändigt hatte. Es ist ein in weiches, weinrotes Leder gebundener, etwa zwölf auf acht Zentimeter großer Taschenkalender für das Jahr 1913, » (p. 186)

<sup>773</sup> « Kasimir nous a rejointes de Hambourg à l'été 1929, quelques semaines avant le Vendredi noir, parce que avec sa formation de plombier, il trouvait tout aussi peu de travail que moi comme institutrice ou que Theres comme couturière. » DA, p. 108-109 (*Les émigrants*, p. 101).

<sup>774</sup> « Ich habe die Kupferspitzhauben auf das General Electric Building gesetzt, und 29/30 waren wir ein Jahr lang mit den durch die Rundungen und Schräglagen unglaublich schwierigen Stahlblecharbeiten auf der Spitze des Chrysler Building beschäftigt. » DA, p. 124.

<sup>775</sup> « En juin 1911, avec Ambros pour guide et ami, il est parti pour la première fois en Europe et a d'emblée gagné des sommes considérables à Evian, sur le Léman, puis à Monte-Carlo, dans la salle Schmidt. » DA, p. 132 (*Les émigrants*, p. 121-122).

séances de torture : *Bemerkenswert war auch, mit welcher Bereitwilligkeit Ambrose sich der Schockbehandlung unterzog, die zu Beginn der fünfziger Jahre, wie mir rückblickend erst aufgegangen ist, wahrhaftig an eine Folterprozedur oder ein Martyrium heranreichte*<sup>776</sup>. À travers ce discours il dénonce la perte de sens à laquelle l'Histoire a conduit puisqu'elle a éloigné l'homme des valeurs essentielles contenues dans les mystères de l'univers décrits par Ambros Adelwarth dans son carnet de voyage tandis qu'il est de passage à Delphes :

Jetzt im Gebirge von Delphi die Nacht bereits sehr kühl. Haben uns vor zwei Stunden, in unsere Mäntel gehüllt, schlafen gelegt. Die Sättel dienen als Kopfpolster. Unter dem Lorbeerbaum, dessen Blätter wie Blechplättchen leise rascheln, stehen die Pferde mit gesenktem Haupt. Über uns die Milchstrasse (where the Gods pass on their way, says Cosmo) so hell, dass ich in ihrem Licht dieses aufschreiben kann. Schau ich lotrecht in die Höhe, sehe ich den Schwan und die Kassiopëa. Es sind dieselben Sterne, die ich als Kind gesehen habe über den Alpen und später über dem Wasserhaus in Japan, über dem Stillen Ozean und draußen über dem Long Island Sound<sup>777</sup>.

Dans les notes du petit agenda d'Ambros Adelwarth, aucune date ne figure comportant l'année. On est dans l'atemporalité, comme soustrait à l'Histoire : *Man weiß nicht, in welcher Zeit oder Weltgegend man sich befindet*<sup>778</sup>. À ce sujet Ben Hutchinson note que les moments de bonheur chez Sebald sont ceux qui échappent au temps comme dans l'exemple ci-dessus ; selon lui l'auteur a repris cette idée dans la littérature *Biedermeier*, chez Mörike en particulier, et il cite ce passage de *Logis in einem Landhaus* où Sebald écrit qu'il lui semble, à la lecture de Mörike, que l'horloge ait été arrêtée dans sa course folle :

Auffällig ist [...], dass die glücklicheren Momente in Sebalds Werk fast immer von einem Gefühl der Zeitlosigkeit begleitet sind, als wäre ein solches Glück in Zeitgebundenheit unmöglich. [...] Als Beispiel hierfür kann ein Ausschnitt aus Ambros' Tagebuch aus *Die Ausgewanderten* angeführt werden, wo Ambros am Ende seiner Erzählung die glückliche Zeit des Reisens mit Cosmo beschreibt. [...] Auch die Biedermeierwelt Mörikes schildert Sebald bekanntlich als beinahe zeitlos : Blickt man in diesen

---

<sup>776</sup> « Ce qui était également remarquable, c'était la complaisance avec laquelle Ambrose se soumettait au traitement de choc, un traitement qui, au début des années cinquante, comme je ne m'en aperçus que rétrospectivement, confinait à la torture ou au martyre. » *DA*, p. 163 (*Les émigrants*, p. 147).

<sup>777</sup> « Maintenant, dans les montagnes de Delphes, nuits déjà très fraîches. Nous sommes depuis deux heures enveloppés dans nos manteaux pour dormir. Les selles servent d'oreillers. Sous le laurier dont les feuilles agitées font un léger bruit de lamelles métalliques, les chevaux sont debout, tête baissée. Au-dessus de nous, la Voie lactée (where the Gods pass on their way, says Cosmo), si claire que je peux écrire ceci à la lumière. Si je regarde à la verticale, je vois le Cygne et Cassiopée. Ce sont les mêmes étoiles que j'ai vues enfant au-dessus des Alpes et plus tard au-dessus de la maison sur l'eau au Japon, au-dessus de l'océan Pacifique et là-bas, au-dessus de Long Island Sound. » *DA*, p. 190 (*Les émigrants*, p. 170-171).

<sup>778</sup> *DA*, p. 203.

sicher umgrenzten Orbis Pictus eine Zeitlang hinein, dann könnte man meinen, hier habe einer das Uhrwerk angehalten und gesagt : so soll es jetzt bleiben für immer » (*Logis*, 81)<sup>779</sup>.

---

<sup>779</sup> « Il est frappant de voir [...] que les moments les plus heureux dans l'œuvre de Sebald sont accompagnés d'un sentiment d'atemporalité, comme si ce bonheur était impossible dans le temps. [...] L'on peut citer peut-être l'exemple d'un passage du carnet de voyage d'Ambros extrait du livre *Les émigrants*, où Ambros à la fin de son récit décrit les moments heureux de son voyage avec Cosmo. [...] Sebald définit également, comme chacun sait, l'univers Biedermeyer de Mörike comme presque atemporel : lorsqu'on regarde dans cet Orbis Pictus, pendant quelque temps, on pourrait croire que quelqu'un a, ici, arrêté l'horloge en disant : maintenant cela doit rester ainsi pour toujours ». Ben Hutchinson, *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin, New York, de Gruyter, 2009, p. 150 (traduction personnelle).

Dans le récit *Max Aurach*<sup>780</sup>, c'est le XX<sup>e</sup> siècle dans son ensemble qui intéresse l'auteur. II

---

<sup>780</sup> Occurrences relevées dans *Max Aurach*

« Als ich mich aus verschiedenen Erwägungen heraus im Herbst 1966 entschloss, nach England überzusiedeln, » (p. 219)

« Beinahe restlos ausgehöhlte Wunderstadt aus dem letzten Jahrhundert. » (p. 222)

« Unter dem Bild stand auf dem etwas stockfleckigen Passepartout in einer stark geneigten und geschwungenen Schrift *Gracie Irlam, Urmston nr. Manchester, 17 May 1944* » (p. 225)

« Bis in die Zwischenkriegszeit hinein ein Zentrum der großen jüdischen Gemeinde von Manchester, war dieses Quartier von seinen in die Vororte übersiedelnden Bewohnern aufgegeben und seither von der Stadtverwaltung dem Erdboden gleichgemacht worden. » (p. 232)

« An einem Sommerabend des siebenundsechziger Jahres, neun oder zehn Monate nach meiner Ankunft in Manchester, ging Aurach mit mir am Ufer des Schifffahrtskanals entlang, » (p. 244)

« Der Schifffahrtskanal, so erzählte mir Aurach, sei 1887 begonnen und 1894 fertiggestellt worden, größtenteils von einem andauernd sich erneuernden Heer von irischen Arbeitern, » (p. 245)

« Aurach war erstmals im Herbst 1943, im Alter von achtzehn Jahren, als Kunststudent nach Manchester gekommen, war aber bereits nach ein paar Monaten, zu Beginn des Jahres 1944, in die Armee einberufen worden. » (p. 247)

« und somit in demselben Haus, in dem 1908, wie inzwischen » (p. 247-248)

« Anfang Mai 1945 habe er sich jedenfalls, » (p. 249)

« Im Jahr 1936 hat er mich zu einer solchen Ausstellungswoche im Victoria Jungfrau in Interlaken und anschließend im Palace Montreux mitgenommen. » (p. 256)

« Und einmal, so beschloss Aurach seinen Bericht, habe es ihm geträumt, er wisse nicht, ob bei Tag oder in der Nacht, dass er im Jahre 1887 zusammen mit der Königin Victoria die große Kunstausstellung » (p. 261)

« Er hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempel Salomonis auf dem Schoss. » (p. 262)

« Als ich die Stadt nach Beendigung meiner Forschungsarbeiten im Sommer 1969 wieder verließ, um, einem seit längerem gehegten Plan entsprechend, in der Schweiz in den Schuldienst einzutreten. » (p. 263)

« Erst als ich Ende November 1989 in der Londoner Tate Gallery durch einen blossen Zufall (ich war eigentlich gekommen, Delvaux' *Schlafende Venus* anzusehen) einem » (p. 264)

« Friedrich Maximilian Aurach, so konnte ich den eher spärlichen Angaben des Magazinberichts entnehmen, war im Mai 1939, im Alter von fünfzehn Jahren, aus München, wo sein Vater eine Kunsthandlung geführt hatte, nach England gekommen. » (p. 265)

« Weiter hieß es, die Eltern Aurachs, die die Ausreise aus Deutschland aus verschiedenen Gründen hinausgezögert hatten, seien im November 1941 mit einem der ersten Deportationszüge aus München nach Riga geschickt und in der dortigen Gegend ermordet worden. » (p. 266)

« Rein zeitlich gesehen, bemerkte Aurach zu meinem Lebenslauf, sei ich also jetzt so weit schon von Deutschland entfernt, wie er es im Jahr 1966 gewesen war, aber die Zeit, so fuhr er fort, ist ein unzuverlässiger Maßstab, » (p. 270)

« Ich glaube, die graue Dame versteht nur ihre Muttersprache, das Deutsche, das ich seit 1939, seit dem Abschied von den Eltern auf dem Münchner Flughafen Oberwiesenfeld, nicht ein einziges Mal mehr gesprochen habe und » (p. 271)

« Und dass mir auch aus der Münchner Zeit nach 1933 kaum etwas anderes erinnerlich ist als die Prozessionen, Umzüge und Paraden, zu denen es offenbar immer einen Anlass gegeben hat. Entweder es war Maifeiertag oder Fronleichnam, Fasching oder der zehnte Jahrestag des Putschs, Reichsbauerntag oder die Einweihung des Hauses der Kunst. » (p. 272)

« einzig den Onkel Leo, den Zwillingbruder der Mutter, mit dem wir gegen Ende Juli 1936 nach der Beisetzung und Leichenfeier von Bad Kissingen nach Würzburg fahren, » (p. 273)

« dem Vater damals einen Zeitungsausschnitt aus dem dreiunddreißiger Jahr vorlegte, auf dem eine Fotografie der Bücherverbrennung auf dem Würzburger Residenzplatz zu sehen war. Der Onkel bezeichnete diese Fotografie als eine Fälschung. Die Bücherverbrennung, so sagte er, habe in den Abendstunden des 10. Mai – das wiederholte er mehrmals -, in den Abendstunden des 10. Mai habe die Bücherverbrennung stattgefunden, » (p. 273-274)

« Weiter fortfahrend in seinem Bericht über den Würzburger Besuch im Sommer 1936, » (p. 275)

« Aber die in ihm gleichfalls angelegten depressiven Züge überdeckten gegen Ende der dreißiger Jahre » (p. 277)

« Von einer Ausreise aus Deutschland war, jedenfalls in meiner Gegenwart, nicht ein einziges Mal die Rede, auch nicht, nachdem die Nazis bei uns in der Wohnung Bilder, Möbel und Wertgegenstände als uns nicht zustehendes deutsches Kulturgut konfisziert hatten. » (p. 277)

« Nach der Kristallnacht wurde der Vater in Dachau interniert. » (p. 277)

« Einmal sind wir im Frühjahr 1939 noch zum Skifahren nach Lengries. » (p. 278)

« Am 17. Mai (1939), dem fünfzigsten Geburtstag der Mutter, brachten die Eltern mich auf den Flughafen hinaus. » (p. 279)

« Ich war darum in einem sehr übernächtigen Zustand, als ich mir am folgenden Morgen des 18. Mai bei Baker's in Kensington » (p. 282)

« Als die immer mühseliger werdende Korrespondenz im November 1941 abbricht, » (p. 285)

« Anfang 1942 hat der Onkel Leo, so beendigte Aurach am Vorabend meiner Abreise aus Manchester seine Erzählung, sich in Southampton nach New York eingeschifft. » (p. 286)

s'agit, en effet, d'un synopsis du siècle dernier qu'il situe par rapport à la construction du Temple de Salomon dont Frohman a fabriqué une réplique – en suivant fidèlement les indications de la Bible – et que Max Aurach désigne dans son rêve comme le vrai chef d'œuvre. Avec la maquette du Temple de Salomon, l'auteur souligne non seulement son attachement au destin juif, mais aussi rappelle que notre civilisation judéo-chrétienne plonge ses racines dans ce moment historique :

Er [ein fremder Herr] hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoss. Frohmann, aus Drohobycz gebürtig, sagte er, sich leicht verneigend, und erläuterte sodann, wie er den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit eigenhändig erbaut habe und dass er jetzt von einem Ghetto zum anderen reise, um ihn zur Schau zu stellen. Sehen sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden

---

« Größer als in jeder anderen europäischen Stadt ist das ganze letzte Jahrhundert hindurch in Manchester der deutsche und der jüdische Einfluss gewesen, » (p. 287)

« Händigte er mir ein in Packpapier eingeschlagenes und mit Spagat verschnürtes Konvolut aus, in dem sich nebst einigen Fotografien auch an die hundert handschriftliche Seiten Aufzeichnungen befanden, die seine Mutter in der Zeit zwischen 1939 und 1941 in der Wohnung in der Sternwartstrasse noch gemacht hatte und » (p. 288)

« Zumindest seit dem Ende des 17. Jahrhunderts war die Familie nachweisbar in dem vormals zum Hoheitsgebiet der Fürstbischöfe von Würzburg gehörigen Ort, dessen Einwohnerschaft zu einem Drittel aus alteingesessenen Juden bestand. » (p. 289)

« In Wirklichkeit jedoch ist, wie ich wohl weiß, die Kindheit zu Ende gewesen, als im Januar 1905 das Haus und die Felder in Steinach auktioniert wurden » (p. 311)

« In anderer Hinsicht hat sich das auch bewahrheitet, in anderer Hinsicht aber ist die Kissinger Zeit bis hin zu meiner 1921 erfolgten Vermählung in der Rückschau wie der Anfang einer von Tag zu Tag enger werdenden Bahn, » (p. 312)

« Es war kurz vor Ende der Saison 1913, an einem vor durchsichtiger Schönheit zitternden Septembersamstagnachmittag, » (p. 320)

« Im Mai des siebzehner Jahrs » (p. 322)

« Vor Kriegsende wurde mir das Ludwigskreuz verliehen in Anerkennung, » (p. 324)

« Und dann war tatsächlich eines Tages der Krieg einfach aus. Die Truppen kehrten in die Heimat zurück. In München war Revolution. In Bamberg sammelten sich die Freikorpsoldaten. Der Anton Arco Valley verübte das Attentat auf den Eisner. München wurde zurückerobert. Es herrschte das Standrecht. Der Landauer wurde erschlagen, der junge Egelhofer und der Leviné erschossen und der Toller in die Festung gesperrt. » (p. 324)

**Im Sommer 1921, (p. 325) fin du cahier de la mère d'Aurach**

« Die von mir im Vorstehenden teilweise wiedergegebenen Aufzeichnungen der Luisa Lanzberg haben mich, seit sie zu Beginn dieses Jahres von Aurach mit überantwortet worden waren, auf das nachhältigste beschäftigt und sind zuletzt der Anlass gewesen, dass ich, Ende Juni 1991, nach Kissingen und Steinach gefahren bin. (p. 327)

« Und es war der Geburtstag der Kärntner Dichterin Ingeborg Bachmann sowie der des englischen George Orwell, von dem es hieß, dass er im Jahre 1950 verschieden sei. » (p. 330-331)

« Die das frühere Bethaus ersetzende sogenannte Neue Synagoge, ein schwerer Bau aus der Zeit der Jahrhundertwende, war in der Kristallnacht demoliert und » (p. 332)

« Eine Art Erkennungsschreck durchfuhr mich vor dem Grab, in dem der an meinem Geburtstag, dem 18. Mai, dahingegangene Meier Stern liegt, und auch von dem Symbol der Schreibfeder auf dem Stein der am 28. März 1912 aus dem Leben geschiedenen Friederike Halbleib fühlte ich mich auf eine, wie ich mir sagen musste, gewiss nie ganz zu ergründende Weise angerührt. » (p. 336)

« Von Lazarus Lanzberg sagt die Inschrift, dass er 1942 in Theresienstadt gestorben ist, und von Fritz und Luisa, dass sie im November 1941 deportiert worden und untergegangen sind. » (p. 337)

« Über die Wintermonate 1990/91 arbeitete ich in der wenigen mir zur freien Verfügung stehenden Zeit, also zumeist an den sogenannten Wochenenden und in der Nacht, an der im Vorhergehenden Geschichte Max Aurachs. » (p. 344)

« Das Withington Hospital ist eine ehemalige Besserungsanstalt, in der man während der viktorianischen Zeit die Obdach- und Beschäftigungslosen einem strengen, ganz auf Arbeit ausgerichteten Reglement unterworfen hat. » (p. 345)

« The old home town looks the same as I Stepp down from the train, so begann der Favorit der Wintersaison 1966/67. » (p. 351)

« Die Aufnahmen, die 1987 sorgfältig geordnet und beschriftet in einem hölzernen Köfferchen bei einem Wiener Antiquar zum Vorschein gekommen sind, waren zu Erinnerungszwecken gemacht worden von einem in Litzmannstadt tätigen Buchhalter und Finanzfachmann namens Genewein, » (p. 353)

vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Aurach, beugte mich über das Tempelchen und wusste zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht.<sup>781</sup>

Le narrateur rappelle les souffrances infligées aux Juifs durant le Troisième Reich, comme dans cet article de journal où l'on peut lire que les parents de Max Aurach, qui avaient longuement hésité à quitter l'Allemagne, avaient finalement été déportés à Riga en novembre 1941 puis assassinés<sup>782</sup> : la mention de l'autodafé du 10 mai 1933<sup>783</sup> est une allusion faite au programme d'uniformisation idéologique du pays que poursuivit le pouvoir national-socialiste ; les ouvrages d'auteurs considérés comme ne correspondant pas à l'idéologie aryenne et à la tradition allemande furent jetés dans les flammes par des étudiants nazis (cet autodafé eut lieu dans plusieurs villes d'Allemagne parmi lesquelles Berlin, Dresde, Francfort, Munich). Et le pogrom dit de la « Nuit de Cristal »<sup>784</sup> annonce la Shoah dans toute son horreur<sup>785</sup> : en provoquant le 9 novembre 1938 cette première grande manifestation de violence antisémite les nazis voulurent accélérer l'émigration des Juifs. Cet événement fut révélateur de l'indifférence des nations à l'égard du sort des Juifs d'Allemagne et d'Autriche et de l'incapacité des États démocratiques à contrecarrer les coups de force menés par l'Allemagne d'Hitler.

L'histoire fait bien partie du tissage de *Die Ausgewanderten* : W.G. Sebald en fait le cœur de la diégèse. Il met en valeur le drame individuel, il suggère la réalité odieuse en racontant certains de ces moments et éclaire la face sombre et cachée des événements historiques par des dates significatives. En fait l'auteur, nous l'avons vu, rapporte les

---

<sup>781</sup> « Il [un monsieur inconnu de moi] tenait sur ses genoux une maquette du temple de Salomon peinte en dorure et confectionnée en bois de sapin et papier mâché. Frohmann, natif de Drogobytch, disait-il en s'inclinant légèrement, avant de m'expliquer qu'il avait mis sept ans à réaliser de ses mains cette reproduction fidèle aux indications fournies par la Bible et qu'il allait maintenant de ghetto en ghetto pour la présenter. Vous voyez, disait Frohmann, on reconnaît le moindre créneau, le moindre rideau, le moindre seuil de porte, le moindre objet de culte. » DA, p. 262 (*Les émigrants*, p. 229-230).

<sup>782</sup> « Weiter hieß es, die Eltern Aurachs, die die Ausreise aus Deutschland aus verschiedenen Gründen hinausgezögert hatten, seien im November 1941 mit einem der ersten Deportationszüge aus München nach Riga geschickt und in der dortigen Gegend ermordet worden. » DA, p. 266.

<sup>783</sup> DA, p. 273-274.

<sup>784</sup> Dans la « Mappe 14 : Aurach Materialsammlung » (Archives de Marbach-sur-le-Neckar) nous avons relevé un article de l'hebdomadaire *Die Zeit* conservé par Sebald ; il est question des transports d'enfants organisés après la « Nuit de Cristal » : « Die Kindertransporte gingen von allen grossen Städten ab : Berlin, Prag, München, Hamburg. Die Kinder reisten in Gruppen zu 500, 600, mit wenigen Begleitern, die wieder zurückkommen mussten. Einige Züge waren versiegelt, an den Türen, manche sogar an den Fenstern. Die Kinder durften ein Köfferchen mitnehmen oder einen kleinen Rucksack. [...] Die jüdischen Eltern waren 1938 in einer Situation der höchsten Not. Es war unmöglich geworden, als Jude in Deutschland zu leben. Woche für Woche, ja Tag für Tag, hatte die Bürokratie seit der Machtergreifung 1933 Bestimmungen, Verordnungen, Gesetze erlassen, die Juden definierten, registrierten, einschränkten. Schrittweise wurden sie von Berufen ausgeschlossen. Von den öffentlichen Ämtern. Sie verloren die deutsche Staatsbürgerschaft. Jüdische Kinder wurden von deutschen Schulen ausgeschlossen, sie durften nicht auf die Universitäten gehen. Kein Theaterbesuch, kein Kino. Selbst die Badeanstalten waren ihnen verboten. Das tägliche Leben war eine alltägliche Erniedrigung. Als im November 1938 der Mob über jüdische Menschen, Wohnungen, Geschäfte, Synagogen herfiel, prügelnd, plündernd, brennend, wussten fast alle: Wer hier nicht herauskommt, wird sterben. Die meisten konnten nicht heraus. Niemand liess sie hinein. »

<sup>785</sup> DA, p. 277.

circonstances, les particularités et grâce à un véritable montage dévoile les mécanismes de la catastrophe. Il s'intéresse à la douleur singulière et à la tragédie personnelle : c'est la raison pour laquelle le narrateur se déplace pour retrouver les traces d'anonymes, les souvenirs des sacrifiés, la mémoire des victimes et les vestiges du passé.

#### II. 1. 4. Relevé des déplacements

Certes l'histoire envahit le tissu narratif au fil des quatre récits, mais le déplacement revêt également un rôle de plus en plus prépondérant jusqu'à constituer l'architecture du récit *Max Aurach*<sup>786</sup>. Nous avons pu observer plus haut que le « déplacement » imprègne la thématique de l'ouvrage sous diverses formes : marche, alpinisme et voyage en voiture (*Autotouren durch Europa*) dans *Dr Henry Selwyn*, randonnée et excursion dans *Paul Bereyter*, voyage en voiture et en bateau dans *Ambros Adelwarth*, marche, voyage en train, en bateau, en avion dans *Max Aurach*. Nous avons pu également noter que le narrateur lui-même va à la recherche du document, du souvenir en se déplaçant (*Paul Bereyter*, *Ambros Adelwarth*, *Max Aurach*), que le souvenir est un souvenir du déplacement, et que l'anaphore *Ich sehe*, qui peut être considérée comme « refrain » reliant les quatre récits, traduit le « traumatisme » du grand mouvement qu'est l'émigration.

Le déplacement<sup>787</sup> se caractérise dans *Dr Henry Selwyn* par des excursions dans les Alpes bernoises : nombre des massifs cités (*Zinggenstock*, *Scheuchzerhorn*, *Rosenhorn*, *Lauteraarhorn*, *Schreckhorn*, *Ewigschneehorn*) culminent à près de 4000 mètres d'altitude et offrent un panorama splendide. Le Dr Henry Selwyn a traversé l'Europe en voiture avec son

---

<sup>786</sup> Se référer à notre première partie *Poésie de la mélancolie*.

<sup>787</sup> Nous avons répertorié les différents déplacements :

« kurz vor Antritt meiner Stellung in der ostenglischen Stadt Norwich, fuhr ich mit Clara auf Wohnungssuche nach Hingham hinaus. » (p. 7)

« Ehe die Tafel aufgehoben wurde, brachte Edward das Gespräch auf die Schweiz, möglicherweise weil er meinte, dass Dr. Selwyn und ich in der Schweiz ein gemeinsames Thema hatten. Tatsächlich begann Dr. Selwyn, nach einem gewissen Zögern, aus der Zeit zu berichten, die er kurz vor dem Ersten Weltkrieg in Bern verbracht hatte. Er habe, so begann er, im Sommer 1913 im Alter von einundzwanzig Jahren sein medizinisches Grundstudium in Cambridge abgeschlossen und sei danach unverzüglich nach Bern gefahren, mit der Absicht, sich dort weiter auszubilden. Daraus sei allerdings nicht das geworden, was er sich vorgesetzt hatte, sondern er sei die meiste Zeit im Oberland gewesen und dort mehr und mehr der Bergsteigerei verfallen. Insbesondere habe er sich wochenweise in Meiringen und Oberaar aufgehalten, wo er einen damals fünfundsechzigjährigen Bergführer namens Johannes Naegeli kennengelernt habe, dem er von Anfang an sehr zugetan gewesen sei. Überall sei er mit Naegeli gewesen, auf dem Zinggenstock, dem Scheuchzerhorn und dem Rosenhorn, dem Lauteraarhorn, dem Schreckhorn und dem Ewigschneehorn, und er habe sich nie in seinem Leben, weder zuvor noch später, derart wohl gefühlt wie damals in der Gesellschaft dieses Mannes. » (p. 23-24)

« Naegeli ist nämlich kurz nach der Kriegsmobilmachung auf dem Weg von der Oberaarhütte nach Oberaar verunglückt und seither verschollen. » (p. 24)

« In London also bin ich aufgewachsen, in einer Kellerwohnung in Whitechapel, in der Goulston Street. » (32)

« Es kam das Jahr in der Schweiz » (p. 34)

« Autotouren quer durch Europa » (p. 34)

« Am Morgen des 23. fuhr ich mit der Bahn von Zürich nach Lausanne. Als der Zug, langsamer werdend, über die Aarebrücke nach Bern hineinrollte, ging mein Blick über die Stadt hinweg auf die Kette der Berge des Oberlands. » (p. 36)



épouse Heidi mais c'est avec son ami le guide Naegeli qu'il a vécu les plus beaux moments de sa vie alors qu'ils escaladaient les massifs alpins. La tension entre identité et exil, pays natal et pays étranger est interrompue lors de l'ascension de ces montagnes recouvertes de glaciers et essentiellement composées de granit (minéral qui forme l'essentiel de la croûte terrestre) : il s'agit donc d'un mouvement vers le minéral, vers l'élémentaire, vers l'originel. En d'autres termes, le Dr Henry Selwyn veut dépasser l'Histoire qui lui renvoie l'image d'une identité interdite et transcender le conflit qui l'amènera à se supprimer.

Le récit *Paul Bereyter* commence avec le village de S. où le héros éponyme a passé une partie de son enfance et où le narrateur se rend lorsqu'il apprend que son ancien instituteur a mis fin à ses jours : *Im Januar 1984 erreichte mich aus S. die Nachricht, Paul Bereyter, bei dem ich in der Volksschule gewesen war, habe am Abend des 30. Dezember, also eine Woche nach seinem 74. Geburtstag, seinem Leben ein Ende gemacht, indem er sich, eine kleine Strecke außerhalb von S., dort, wo die Bahnlinie in einem Bogen aus dem kleinen Weidengehölz herausführt und das offene Feld gewinnt, vor den Zug legte*<sup>788</sup>. Il se termine également à S., lieu où Paul se suicide en s'allongeant en travers de la voie ferrée : *Irgendwann im Herbst, während einer solchen Lesestunde, ist es gewesen, sagte Mme. Landau, dass Paul mir ohne Präambel die Mitteilung machte, er werde die Wohnung in S., die zu behalten es nun keinerlei Grund mehr gebe, auflösen. Kurz nach Weihnachten sind wir zu diesem Zweck eigens nach S. gefahren*<sup>789</sup>. Tandis que le déplacement du narrateur nous intéresse seulement dans la mesure où il retourne à S. sur les traces de Paul Bereyter, le déplacement de ce dernier, en revanche, révèle une « logique » motivée par le besoin de retourner dans son pays natal. Au sein de cette circularité, le déplacement du héros éponyme est caractérisé par de longs séjours dans le Jura (région de Franche-Comté<sup>790</sup>) où il se promène à Salins (Fort Belin), va à Besançon, est précepteur à Dôle, décide de retourner en Allemagne où il se fait enrôler dans l'Artillerie et sillonne le continent européen – la Pologne, la Belgique, la France, les Balkans – la Russie et la Mer méditerranée. C'est le mouvement

<sup>788</sup> « En janvier 1984 me parvint de S. l'avis qu'au soir du 30 décembre, soit dans la semaine suivant son soixante-quatorzième anniversaire, Paul Bereyter, chez qui j'avais été à l'école primaire, avait, à faible distance de la ville, à l'endroit où la ligne de chemin de fer, dans une courbe, débouche d'un petit bosquet de saules pour gagner la rase campagne, mis fin à ses jours en s'allongeant sur les rails au passage du train. » DA, p. 41 (*Les émigrants*, p. 43-44).

<sup>789</sup> « Et puis un jour d'automne, pendant l'une de ces séances de lecture, dit Mme Landau, Paul, sans préambule, m'annonça qu'il n'avait plus aucune raison de conserver son appartement de S. et qu'il allait s'en débarrasser. Peu après Noël, nous nous sommes rendus à S. dans cette intention. DA, p. 89 » (*Les émigrants*, p. 84-85).

<sup>790</sup> La Franche-Comté est une région française qui regroupe quatre départements: le Doubs, le Jura, la Haute-Saône et le territoire de Belfort. La Franche-Comté a pour préfecture Besançon. C'est une des rares régions françaises dont le territoire actuel correspond à une province historique – l'ancien Comté de Bourgogne et le Comté de Montbéliard constituent la majeure partie de la région actuelle. C'est un territoire qui a joui d'une grande autonomie notamment lorsqu'elle faisait partie du H.R.R.D.N. ; c'est le cardinal Richelieu qui voulut reprendre la Franche-Comté aux Habsbourg d'Espagne mais c'est finalement Louis XIV, en 1674, avec le Maréchal de France Vauban qui reconquerra la Franche-Comté.

circulaire – début et fin du récit à S. – qui donne la signification du déplacement<sup>791</sup> ; si Paul Breyter a des origines juives qui l'empêcheront d'exercer sa carrière d'enseignant, l'Allemagne est son pays (*Heimat*) :

Was den Paul 1939 und 1945 zur Rückkehr bewegte, wenn nicht gar zwang, das war die Tatsache, dass er von Grund auf ein Deutscher gewesen ist, gebunden an dieses heimatliche Voralpenland und an dieses elende S., das er eigentlich hasste und in seinem Innersten, dessen bin ich mir sicher, sagte Mme. Landau, samt seinen ihm in tiefster Seele zuwideren Einwohnern am liebsten zerstört und zermahlen gesehen hätte<sup>792</sup>.

Et parce qu'il aime et déteste S., c'est là qu'il met fin à ses jours en se jetant sous un train, symbole à ses yeux du « malheur allemand » :

---

<sup>791</sup> Voici les différents déplacements relevés dans l'histoire *Paul Breyter* :

« Die Nachforschungen, die ich anstellte, führten mich nach S. zurück, » (p. 42) (narrateur)

« Paul Breyter hatte, wie ich bald herausfand, in S. bis zuletzt seine Wohnung gehabt in einem [...], hatte aber in dieser Wohnung kaum je sich aufgehalten, sondern war ständig auswärts gewesen, ohne dass man gewusst hätte, wo. » (p. 43) (Paul Breyter)

« Im Dezember 1952 sind wir aus dem Dorf W. in die 19 Kilometer entfernte Kleinstadt S. übersiedelt. » (p. 45) (narrateur)

« Ein Koch von Weltrenommé, der, nachdem er im Grand Hotel Dolder in Zürich und im *Victoria Jungfrau* in Interlaken seine Kochkunst bis auf den obersten Grad vervollkommnet hatte, in New York ebenso gefragt war wie in Madrid oder London. » (p. 49) (Fritz)

« Während der Londoner Zeit des Fritz sind wir einander auch wiederbegegnet, an einem Aprilmorgen des Jahres 1984 im Lesesaal des British Museum, wo ich der Geschichte der Beringschen Alaskaexpedition nachging, während der Fritz französische Kochbücher aus dem 18. Jahrhundert studierte. » (p. 49) (rencontre à Londres du narrateur et de Fritz)

« Wunderschöne Spaziergänge und Exkursionen, erzählte Mme. Landau, hätten sie beide in Salins und von Salins aus gemacht. Sie seien gemeinsam in den Thermen und Salzgalerien gewesen und Nachmittage lang droben auf dem Fort Belin. » (p. 67) (Paul Breyter et Mme. Landau)

« Nach der Paul den Jura und die Gegend um Salins von früher her gut gekannt hatte, erfuhr ich, dass er vom Herbst 1935 bis Anfang 1939 kurzfristig zunächst in Besançon und dann bei einer Familie namens Passagrain in Dôle als Hauslehrer tätig gewesen sei. » (p. 68) (Paul Breyter)

Ende Oktober, sagte Mme. Landau, ihren Bericht vorläufig abschließend, fuhr Paul über Basel nach Besançon, (p. 72) (Paul Breyter)

« Nach Absolvierung einer Kaufmannslehre in Augsburg und längerer Tätigkeit in einem Nürnberger Warenhaus, während der er sich in den oberen Angestelltenbereich hinaufgearbeitet hatte, kam Theo Breyter im Jahr 1900 nach S. » (p. 75) (Theodor Breyter)

« Dass der Theodor in den zwanziger Jahren einen Dürkopp gefahren habe, mit dem er, wie Paul gern erinnerte, bis ins Tirol hinein, bis nach Ulm und bis an den Bodensee Aufsehen erregte. » (p. 78-79) (Theodor Breyter)

« Am wenigsten begreiflich an der Geschichte Pauls war es nach alldem für mich, dass er zu Beginn des 39er Jahrs, sei es, weil er sich als deutscher Hauslehrer in der immer schwieriger werdenden Zeit in Frankreich nicht mehr halten konnte, sei es aus blindem Zorn oder gar aus Perversion nach Deutschland zurückgegangen war, in die ihm gänzlich fremde Reichshauptstadt, » (p. 81) (Paul Breyter)

« Sechs Jahre diente er, wenn das so gesagt werden kann, bei der motorisierten Artillerie und wechselte zwischen den verschiedensten Standorten in der großdeutschen Heimat und den bald zahlreichen besetzten Ländern hin und her, war in Polen, Belgien, Frankreich, auf dem Balkan, in Russland und am Mittelmeer und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält. Die Jahreszahlen und -zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Berditschew, ein Frühjahr im Département Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien, immer jedenfalls war man, wie der Paul unter diese Fotografie geschrieben hat, zirka 2000 km Luftlinie entfernt – aber von wo? » (p. 82-83) (Paul Breyter)

« Die Rückkehr Pauls nach Deutschland im Jahr 1939 war, wie seine Rückkehr nach S. bei Kriegsende und sein Wiederaufnehmen des Lehrerberufs ebendort, wo man ihm zuvor die Türe gewiesen hatte, eine Aberration, sagte Mme. Landau. » (p. 83) (Paul Breyter)

« mehrmals im Jahr extra nach S. gefahren, um, wie er sich ausdrückte, nach dem Rechten zu sehen. » (p. 84) (Paul Breyter)

« Kurz nach Weihnachten sind wir zu diesem Zweck eigens nach S. Gefahren. » (p. 89) (Paul Breyter et Lucy Landau)

<sup>792</sup> « Ce qui, en 1939 et 1945, a incité voire contraint Paul à revenir, c'était qu'il était profondément allemand, lié à son terroir des Préalpes et à ce misérable S. qu'en fait il haïssait et que dans son for intérieur, j'en suis sûre, dit Mme Landau, il aurait aimé broyer et détruire, avec tous ses habitants qu'il abhorrait. » *DA*, p. 84 (*Les émigrants*, p. 80).

Die Eisenbahn hatte für Paul eine tiefere Bedeutung. Wahrscheinlich schien es ihm immer, als führe sie in den Tod. Fahrpläne, Kursbücher, die Logistik des ganzen Eisenbahnwesens, das alles war für ihn, wie die Wohnung in S. sogleich erkennen ließ, zeitweise zu einer Obsession geworden. Die in dem leeren Nordzimmer auf einem Brettertisch aufgebaute Märklinanlage steht mir heute noch vor Augen als das Sinn- und Abbild von Pauls deutschem Unglück<sup>793</sup>.

Le déplacement dans ce récit n'est pas seulement le reflet de l'émigration, de l'errance, de la quête de l'identité, voire du non-sens d'une civilisation dominée par le progrès, le déplacement renvoie avec le chemin de fer, qui a emmené des millions de Juifs vers les camps de la mort, l'image de la Shoah : le train, résultante des énergies du savoir et des égarements de la barbarie, est l'emblème d'une évolution historique qui a sombré dans l'inconcevable.

Le déplacement<sup>794</sup> dans *Ambros Adelwarth* accompagne le schéma narratif : le relevé des « déplacements » permet de constater qu'il s'agit essentiellement de ceux du narrateur, de l'oncle Kasimir, d'Ambros et de Cosmo. Le narrateur entreprend un voyage aux États-Unis à la recherche du souvenir de l'oncle Ambros Adelwarth qui l'avait impressionné enfant, l'oncle Kasimir raconte son émigration en Amérique et Ambros Adelwarth dans son petit agenda transcrit les impressions de son périple au Moyen-Orient avec Cosmo. Des extraits que nous avons répertoriés en note, il ressort que la majorité des personnages (narrateur, Ambros Adelwarth, Oncle Kasimir, Tante Fini) ont fait la traversée de l'Atlantique – d'Europe vers les États-Unis – et qu'Ambros Adelwarth et Cosmo Solomon sont allés en Terre sainte. Le déplacement se présente selon la constellation suivante :

---

<sup>793</sup> « Les chemins de fer revêtaient pour Paul une profonde signification. Vraisemblablement avait-il toujours pensé qu'ils menaient à la mort. Les itinéraires, les horaires, les indicateurs, toute la logistique ferroviaire étaient à certaines périodes devenus pour lui, comme son appartement de S. le trahissait aussitôt, une véritable obsession. Le train miniature Märklin installé sur des tréteaux dans la chambre vide donnant au nord m'apparaît encore aujourd'hui comme le symbole et le reflet du malheur que Paul a connu en Allemagne. » DA, p. 90-91 (*Les émigrants*, p. 85-86).

<sup>794</sup> Les différents passages d'*Ambros Adelwarth* où il est question de déplacement :

« Dennoch bin ich schließlich nach Newark geflogen » (p. 103) (narrateur)

« Vom Flughafen Newark aus bin ich also an jenem zweiten Januar, es war ein licht- und trostloser Tag, auf dem New Jersey Turnpike nach Süden in Richtung Lakehurst gefahren, » (p. 104-105) (narrateur)

« Kurz nach Einbruch der Dunkelheit erreichte ich, über eine vom Parkway mehrere Meilen durch eine Art Sumpfmooos führende Stichstrasse, die Altenkolonie Cedar Glen West. » (p. 106) (narrateur)

« Mit dreizehn Jahren bereits ist er von zu Hause weg nach Lindau gegangen, wo er im Bairischen Hof als Küchenmann gearbeitet hat, bis genug Geld beieinander war für ein Bahnbillet ins Welschland, » (p. 112) (Ambros Adelwarth)

« Auf einer Reise per Schiff und per Bahn über Kopenhagen, Riga, St. Petersburg, Moskau und quer durch Sibirien bis nach Japan begleitete, » (p. 115) (Ambros Adelwarth)

Am zweiten Tag meines Aufenthalts in Cedar Glen West ging ich nach dem Morgenkaffee zum Onkel Kasimir hinüber. » (p. 117) (narrateur)

« Die Fini hat natürlich begeisterte Briefe geschrieben aus der neuen Heimat, und also war es kein Wunder, wenn ich mich schließlich entschloss, den Schwestern nach Amerika nachzuzufolgen. An die Bahnfahrt durch Deutschland habe ich keine Erinnerung mehr, außer dass mir alles, wahrscheinlich weil ich nie über das Allgäu und das Lechtfeld hinausgekommen war, fremd und unbegreiflich erschienen ist, die Gegenden, durch die wir kamen, die großen Bahnhofshallen und Städte, das Rheinland und die weiten Ebenen droben im Norden. » (p. 118) (l'oncle Kasimir)

« Wohler wurde mir erst wieder, als wir durch die Narrows in die Upper Bay hineinfuhren. [...] Ich spürte eine schwache Brise an meiner Stirn, und indem wir der Waterfront uns annäherten, wuchs Manhattan vor uns höher und höher aus den jetzt von der Morgensonne durchdrungenen Nebeln heraus. » (p. 120) (l'oncle Kasimir)

- « Und dann sind wir in die Bronx gezogen, » (p. 124) (l'oncle Kasimir)
- « Die ganze Küste entlang, in places like Leonardo, Atlantic Highlands, Little Silver, Ocean Grove, Neptune City, Belmar and Lake Como, haben sie Sommerpaläste gebaut für ihre Familien und Villen für ihre Weiber [...]. Der Onkel verlangsamte die Fahrt noch mehr und ließ sein Fenster herab. » (p. 126)
- « Von Toms River führte die Strasse hinab an die Barnegat Bay und über Pelican Island hinüber auf die der Küste von New Jersey vorgelagerte, fünfzig Meilen lange, aber nirgends mehr als eine Meile breite Landzunge. Wir stellten den Wagen ab und gingen miteinander, den scharfen Nordostwind im Rücken, den Strand entlang. » (p. 127) (le narrateur et l'oncle Kasimir)
- « Im Anschluss an den Sommer in Deauville fuhren Cosmo und Ambros über Paris und Venedig nach Konstantinopel und Jerusalem. » (p. 137) (Cosmo et Ambros)
- « Kurz nach der Rückkehr der beiden Weltreisenden aus dem Heiligen Land, (p. 138) (Cosmo et Ambros)
- « Und besprach mit dem Ambros verschiedene Reisevorhaben, von denen, meines Wissens, nur eines verwirklicht wurde, im Frühsommer 1923, als die beiden in Heliopolis gewesen sind. [...] Was der Adelwarth-Onkel mir gegenüber zu dem anscheinend ziemlich kurzfristigen Aufenthalt in Ägypten verlauten ließ, deutete, so sagte die Tante Fini, darauf hin, dass er gedacht war als ein Versuch, die Vergangenheit zurückzuerobern, » (p. 140) (Cosmo et Ambros)
- « Selbstverständlich, sagte die Tante Fini, bin ich in den nächsten Wochen und Monaten, sooft es anging, nach Ithaca hinaufgefahren. » (p. 150) (tante Fini)
- « Erst im Frühsommer 1984 bin ich schließlich in Ithaca gewesen, » (p. 153) (narrateur)
- « Also bin ich wieder nach New York geflogen und von dort aus am selben Tag noch mit einem Mietwagen nordwestwärts gefahren auf dem State Highway 17, vorbei an allerhand mehr oder weniger ausgedehnten Ansiedlungen, [...]. Monroe, Monticello, Middletown, Wurtsboro, Wawarsing, Colchester und Cadonia, Deposit, Delhi, Neversink und Niniveh – » (p. 153) (narrateur)
- « Beim Anblick dieses anscheinend weitgehend unbewohnten Hochlandes kam mir in den Sinn, mit welchem Fernweh ich als Klosterschüler über meinen Atlas gebeugt gesessen bin und wie oft ich die amerikanischen Staaten, die ich auswendig in alphabetischer Reihenfolge hersagen konnte, in Gedanken durchreiste. Während einer unmittelbar an die Ewigkeit angrenzenden Erdkundstunde – draußen lag die Welt in einem von der Taghelle unberührten Morgenblau – erforschte ich auch einmal, so erinnere ich mich, die Landstriche, durch die ich jetzt fuhr, sowie das höher im Norden gelegene Adirondeck-Gebirge, von dem mir der Onkel Kasimir gesagt hatte, dass es dort geradeso aussehe wie bei uns daheim. » (p. 155) (narrateur)
- « Im Frühjahr 1921 ist mein Vater schließlich nach Amerika aufgebrochen, » (168) (le père du Dr. Abramsky)
- « Als ich Mitte September 1991, in einer Zeit entsetzlicher Dürre, von England aus nach Deauville gefahren bin, » (p. 171) (narrateur)
- « Alle drei Tage wurden die Japaner im **Normandy** abgelöst von einem neuen Kontingent ihrer Landsleute, die jeweils, wie einer der Gäste mich aufklärte, direkt vom Flughafen Charles de Gaulle in klimatisierten Autocars nach Deauville gebracht wurden, der nach Las Vegas und Atlantic City dritten Station einer Globusglückreise, die über Wien, Budapest und Macao wieder nach Tokio zurückführte. » (p. 176) (touristes japonais)
- « Später im Hotelzimmer in der Nacht hörte ich das Rauschen des Meers, und es träumte mir, ich überquerte auf einem **paquebot**, dessen Deckaufbauten genauso aussahen wie das Hôtel Normandy, den Atlantischen Ozean. Ich stand an der Reling, als wir im Morgengrauen in Le Havre einliefen. Dreimal dröhnte das Nebelhorn, und der riesige Schiffskörper zitterte unter meinen Füßen. Von Le Havre nach Deauville fuhr ich mit der Bahn. » (p. 179) (rêve du narrateur)
- « Dass Ambros und Cosmo Ende August mit einem Dampfsegler in Richtung Griechenland und Konstantinopel von Venedig abgegangen sind. » (p. 188) (Ambros et Cosmo)
- Agendabüchlein d'Ambros:**
- « Unter Dampf gleichmäßig weiter nach Süden. » (p. 189) (Ambros et Cosmo)
- « Wir fahren vorbei und laufen ein paar Stunden später in den Hafen von Kassiopé an der Nordküste von Kerkyra ein. » (p. 189) (Ambros et Cosmo)
- « Von Kérkyra aus über Ithaka und Patras in den Golf von Korinth. In Itéa beschlossen, das Schiff vorzuschicken und selber auf dem Landweg nach Athen zu gehen. » (p. 190) (Ambros et Cosmo)
- « Gestern Ausflug mit einem türkischen Boot das Goldene Horn hinab und dann entlang dem rechtsseitigen, asiatischen Bosphorusufer. » (p. 197) (Ambros et Cosmo)
- « Die Route, welche die beiden von Konstantinopel aus genommen haben, lässt sich anhand der Agendanotizen mit einiger Sicherheit nachzeichnen, [...]. Mit der Bahn müssen sie durch die ganze Türkei bis hinab nach Adana und von dort nach Aleppo und Beirut gefahren sein, » (p. 201) (Ambros et Cosmo)
- « Für den zwölfstündigen Ritt von der Küste hinauf nach Jerusalem. [...] am frühen Morgen des 25. waren Cosmo und Ambros bereits unterwegs durch die Orangenhaine hinaus in südöstlicher Richtung über die Ebene von Sharon auf die jüdischen Berge zu. Oft weitab vom Weg, schreibt Ambros, durch das Hl. Land. » (p. 202) (Ambros et Cosmo)
- « 4. Dezember: Heute Nacht mit Cosmo im Traum durch die gleißende Leere des Jordangrabens gezogen. Ein blinder Führer geht uns voraus. » (p. 210) (Ambros et Cosmo)
- « Von bösen Blicken verfolgt, reiten wir vorbei. » (p. 210) (Ambros et Cosmo)
- « Am 16. Dezember schreibt er: Vor drei Tagen aus dem von Pilgerscharen übervölkerten Jerusalem aufgebrochen und hinaberitten durch das Kedron-Tal in die niedrigste Gegend der Welt. Sodann unterhalb des Jeshimon-Gebirges den See entlang bis nach Ain Jidy gezogen. » (p. 211-212) (Ambros et Cosmo)

Amérique → Terre sainte (Cosmo Solomon)

Europe → Amérique → Terre sainte (Ambros Adelwarth)

Tandis que des parents du narrateur fuient vers l'Amérique à la recherche d'un travail, que Cosmo Solomon – fils d'une riche famille juive de New-York – erre d'hôtel en hôtel, gagne en fréquentant de prestigieux casinos d'importantes sommes d'argent et retourne en Terre Sainte, le héros éponyme, Allemand (né en 1886) qui choisit l'exil américain, représente une allusion à l'évolution de l'Histoire, où la montée de la technique et de l'industrialisation désillusionne le monde et où la masse anonyme des travailleurs avec ses efforts et ses souffrances bâtit la nouvelle société capitaliste (Sebald évoque ce sujet à propos d'Alfred Döblin dans *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*). Néanmoins, Ambros Adelwarth est aussi le compagnon de Cosmo Solomon et tous deux veulent retrouver au Moyen-Orient le pays d'origine de Cosmo : Ambros vit sa propre expérience mais son amitié l'oblige à être en empathie avec le destin juif. En fait, il semblerait que le personnage d'Ambros dans *Die Ausgewanderten* représente aussi l'auteur qui a émigré volontairement mais dont l'œuvre a été motivée par la tragédie de ces Juifs exilés et séparés de leur pays d'origine.

Dans *Max Aurach* il faut distinguer les déplacements<sup>795</sup> du héros éponyme et ceux du narrateur. Si l'on schématise les déplacements de ce dernier, ils se présentent ainsi :

---

<sup>795</sup> Les différents passages de *Max Aurach* où il est question de déplacement

« Bis in mein zweiundzwanzigstes Lebensjahr war ich nie weiter als fünf oder sechs Zugstunden von zu Hause weg gewesen, und deshalb hatte ich, als ich mich aus verschiedenen Erwägungen heraus im Herbst 1966 entschloss, nach England überzusiedeln, » (p. 219) (narrateur)

« Wir fahren also, nur bisweilen von einer Ampel aufgehalten, zügig durch die mehr oder weniger ansehnlichen Vorstädte Gatley, Northenden und Didsbury nach Manchester hinein. » (p. 222) (narrateur avec son taxi)

« Was mich betraf, so wurde ich in dem an den Sonntagen vollkommen verlassenen Hotel jedes Mal von einem solch überwältigenden Gefühl der Ziel- und Zwecklosigkeit erfasst, dass ich, um wenigstens die Illusion einer gewissen Ausrichtung zu haben, mich auf den Weg in die Stadt machte, wo ich dann allerdings planlos herumwanderte zwischen den im Verlauf der Zeit ganz und gar schwarz gewordenen Monumentalbauten aus dem vorigen Jahrhundert. Ich bin auf diesen Wanderungen, während der seltenen wirklich taghellen Stunden, in denen das Winterlicht die menschenleeren Strassen und Plätze durchflutete, immer wieder erschüttert gewesen von der Rückhaltlosigkeit, mit der die anthrazitfarbene Stadt, von der aus das Programm der Industrialisierung über die ganze Welt sich ausgebreitet hat, die Spuren ihrer augenscheinlich chronisch gewordenen Verarmung und Degradiertheit dem Betrachter preisgab. Derartig verwaist und leer wirkten noch die kolossalsten Gebäude, der Royal Exchange, die Refuge Assurance Company, der Grosvenor Picture Palace, ja selbst das erst vor wenigen Jahren fertiggestellte Piccadilly Plaza, dass man meinen konnte, es handelte sich bei dem, was einen umgab, um eine aus rätselhaften Gründen aufgeführte Fassaden- oder Theaterarchitektur. Und vollkommen unreal wurde mir alles, wenn in der Nachmittagsdämmerung, die an düsteren Dezembertagen um drei Tagen um drei Uhr schon einsetzen konnte, die Stare, die ich bisher für Sing- und Zugvögel gehalten hatte, in einer bis weit in die Hunderttausende gehenden Zahl in dunklen Wolken über die Stadt hereinbrachen und unter einem nicht enden wollenden Geschrei auf den Gesimsen und Mauervorsprüngen der Waren- und Lagerhäuser dicht an dicht für die Nacht sich niederließen. » (p. 231) (narrateur)

« Es war Anfang des Frühjahrs, wenn ich mich recht entsinne, dass ich, entlang dem Ufer des Kanals, über den ich von meinem Zimmer aus hinwegsehen konnte auf das Lagerhaus der Great Northern Railway Company, zum erstenmal in südwestlicher Richtung, über St. George und Ordsall, aus der Stadt hinauszugelangen suchte. » (p. 234) (narrateur)

« Ich kam vorbei an einer längst außer Betrieb gesetzten Gasanstalt, an einem Kohlendepot, einer Knochenmühle und an dem, wie mir schien, endlos sich dahinziehenden gusseisernen Palisadenzaun des Schlachthofs von Ordsall, » (p. 234) (narrateur)

« Nach einer Dreiviertelstunde erreichte ich die Dockanlagen des Hafens. » (p. 235) (narrateur)

« Aurach behauptete mir gegenüber, dass es sich bei dem Koch des Wadi Halfa, der fast zwei Meter groß war, um einen auf die Achtzig gehenden einstmaligen Massaihäuptling handle, den seine Wanderschaft, er wisse nicht genau, auf welchen Umwegen, in den Nachkriegsjahren aus den südlichen Regionen Kenias bis in das nördliche England verschlagen habe, » (p. 241) (cuisinier du Wadi Halfa)

« An einem Sommerabend des siebenundsechziger Jahres, neun oder zehn Monate nach meiner Ankunft in Manchester, ging Aurach mit mir am Ufer des Schiffahrtskanals entlang, vorbei an den jenseits des schwarzen Wassers gelegenen Stadtteilen Eccles, Patricoft und Barton upon Irwell der untergehenden Sonne entgegen bis in die zersiedelten Vorräume hinaus, » (p. 244-245) (narrateur et Max Aurach)

« Nur einmal seit meiner Jugend habe ich eine Auslandsreise unternommen, und zwar als ich, im Sommer vor zwei Jahren, nach Colmar und von Colmar über Basel an den Genfer See gefahren bin. Ich hatte seit sehr langer Zeit den Wunsch gehegt, die mir bei der Malarbeit so oft vorschwebenden Isenheimer Bilder Grünewalds und insbesondere das von der Grablegung in Wirklichkeit zu sehen, hatte aber meiner Reiseangst nie Herr werden können. [...] Gegen zehn oder elf Uhr abends kam ich in Colmar an, verbrachte eine gute Nacht im Hotel Terminus Bristol an der Place de la Gare und ging am nächsten Morgen unverzüglich in das Museum, um mit dem Ausstudieren der Grünewaldbilder zu beginnen. » (p. 252-253) (Max Aurach)

« In Colmar jedenfalls, so sagte Aurach, nach einem langen Einhalten in seiner Erzählung, habe ich mich zu erinnern begonnen, und wahrscheinlich hat das Einsetzen der Erinnerung mich nach meinem achttätigen Aufenthalt in Colmar den Entschluss fassen lassen, an den Genfer See weiterzufahren, um dort eine gleichfalls seit langem verschüttete Erlebnis Spur, an die ich nie zu rühren gewagt hatte, wiederaufzunehmen. » (p. 256) (Max Aurach)

« Der Vater wiederum, der ein begeisterter Alpinist gewesen ist, nahm mich, quasi als Lohn für meine Müheverwaltung, mit der Bahn auf das Jungfrauoch, um mir von dort droben den mitten im Sommer schneeweiß schimmernden größten Eisstrom Europas zu zeigen. » (p. 257) (Max Aurach et son père)

« Von Miex aus waren es drei Wegstunden, vorbei am Lac de Tanay, bis zum Gipfel des Grammont. » (p. 257) (Max Aurach et son père)

« Und erläuterte sodann, wie er den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit eigenhändig erbaut habe und dass er jetzt von einem Ghetto zum andern reise, um ihn zur Schau zu stellen. » (p. 262) (Frohmann)

« An die drei Jahre war ich in Manchester gewesen, als ich die Stadt nach Beendigung meiner Forschungsarbeiten im Sommer 1969 wieder verließ, um, einem seit längerem gehegten Plan entsprechend, in der Schweiz in den Schuldienst einzutreten. » (p. 263) (narrateur)

« Als ich mich entschloss, nach England zurückzukehren und in der damals als ziemlich abgelegen geltenden Grafschaft Norfolk eine mir in vieler Hinsicht zusagende Stellung anzunehmen. » (p. 263) (narrateur)

« Friedrich Maximilian Aurach, [...], war im Mai 1939, im Alter von fünfzehn Jahren, aus München, wo sein Vater eine Kunsthandlung geführt hatte, nach England gekommen. Weiter hieß es, die Eltern Aurachs, die die Ausreise aus Deutschland aus verschiedenen Gründen hinausgezögert hatten, seien im November 1941 mit einem der ersten Deportationszüge aus München nach Riga geschickt und in der dortigen Gegend ermordet worden. Unverzeihlich erschien es mir nun im Nachdenken, dass ich es damals in Manchester entweder verabsäumt oder nicht fertiggebracht hatte, Aurach jene Fragen zu stellen, die er erwartet haben musste von mir; und also fuhr ich zum erstenmal seit sehr langer Zeit wieder nach Manchester, mit der Bahn sechs Stunden lang mehr oder weniger quer durch das Land, durch die Kiefernwälder und die wüste Heide um Thetford, über die weiten, zur Winterzeit tiefschwarzen Niederungen der Isle of Ely, sah draußen vorbeiziehen die in ihrer Hässlichkeit alle einander gleichenden Ansiedlungen und Städte – March, Peterborough, Loughborough, Nottingham, Alfreton, Sheffield -, sah stillgelegte Industrieanlagen, Kokshalden, qualmende Kühltürme, leere Höhenzüge, Schafweiden, steinerne Mauern, sah Schneeschauer, Regen und die ständig wechselnden Farben des Himmels. Am frühen Nachmittag langte ich in Manchester an und machte mich sogleich auf den Weg westwärts durch die Stadt zum Hafen hinaus. » (p. 267) (le narrateur se déplace pour poser des questions à Max Aurach sur la déportation de ses parents et sur son émigration)

« Weiter fortfahrend in seinem Bericht über den Würzburger Besuch im Sommer 1936, sagte Aurach, der Onkel Leo habe ihm damals bei einem gemeinsamen Spaziergang durch den Hofgarten eröffnet, dass er zum 31. Dezember letzten Jahres zwangsweise in den Ruhestand versetzt worden sei, dass er demzufolge seine Ausreise aus Deutschland in die Wege leite und beabsichtige, in Kürze über England nach Amerika zu gehen. » (p. 275) (oncle Leo, frère jumeau de la mère de Max Aurach)

« Einmal sind wir im Frühjahr 1939 noch zum Skifahren nach Lengries. » (p. 278) (Max Aurach et ses parents)

Am 17. Mai, dem fünfzigsten Geburtstag der Mutter, brachten die Eltern mich auf den Flughafen hinaus. Es war ein frischer, schöner Morgen, als wir von unserem Haus in der Sternwartstrasse in Bogenhausen Richtung Oberwiesenfeld führen über die Isar, die Tivolistrasse entlang durch den Englischen Garten, über den Eisbach, den ich mit unverminderter Deutlichkeit jetzt vor mir sehe, nach Schwabing hinein und auf der Leopoldstrasse stadtauswärts. » (279) (les parents de Max Aurach le conduisent à l'aéroport)

« Ich habe Belgien aus der Höhe gesehen, den Ardenner Wald, Brüssel, die geraden flandrischen Strassen, die Sanddünen von Ostende, den Meeressaum, die weißen Felsen von Dover, das grüne Hecken- und Hügelland südlich von London und dann, wie ein niedriges graues Gebirge am Horizont heraufkommend, die Hauptstadt des Inselreichs selber. Um halb sechs Uhr landeten wir auf dem Airfield von Hendon. » (p. 281) (vol de Max Aurach qui le conduit vers l'Angleterre)

« Anfang 1942 hat der Onkel Leo, so beendigte Aurach am Vorabend meiner Abreise aus Manchester seine Erzählung, sich in Southampton nach New York eingeschifft. Zuvor war er noch einmal nach Margarete

L'Allemagne est le point de départ,

→ Angleterre (Manchester)

→ Suisse (poste d'enseignant)

→ Angleterre (Comté du Norfolk, enseignant)

→ Retour en Allemagne (à destination de Kissingen et de Steinach après la lecture des cahiers de Luisa Lanzberg)

→ Angleterre (Comté du Norfolk)

→ Manchester

Le déplacement du narrateur s'ouvre et se referme avec la ville de Manchester qui est décrite par le narrateur :

- au début du récit avec des rues désertes (*menschenleere Strassen*, DA, p. 231), des bâtiments à l'aspect colossal mais vides et laissés à l'abandon (*verwaist und leer*

---

gekommen, und wir haben verabredet, dass ich ihm im Sommer, nach Absolvierung meines letzten Schuljahres, nachfolgen würde. » (p. 286) (l'oncle Leo a embarqué en 1942 pour l'Amérique)

#### **Mémoires de Luisa Lanzberg**

**Description en mouvement (hypotypose) :** « Nach Steinach gelangt man von Bad Kissingen aus über Großenbrach, Kleinbrach und Aschach mit dem Schloss und der Brauerei des Grafen Luxburg. Dann geht es die steile Aschacher Leite hinauf, wo der Lazarus, wie Luisa schreibt, immer vom Fuhrwerk abstieg, damit die Pferde nicht so schwer zu ziehen hatten. Von der Anhöhe aus geht es abwärts den Wald entlang bis nach Höhn, wo die freien Felder sich auftun und in der Ferne die Rhönberge auftauchen. Die Saalewiesen beginnen sich auszudehnen, der sanfte Bogen des Windheimer Walds zeichnet sich ab, die Kirchturmspitze wird sichtbar, das alte Schloss – Steinach! [...] Durch die Federgasse, die immer voller Gänse gewesen ist und durch die, wie Luisa schreibt, sie als Kind zu gehen sich fürchtete, gelangt man, vorbei an dem Kurzwarenladen des Simon Feldhahn und dem ganz mit grünen Blechplättchen beschlagenen Haus des Spenglers Fröhlich, auf einen von einem riesigen Kastanienbaum überschatteten Platz. In dem Haus auf der gegenüberliegenden Seite, vor dem der Platz wie Wellen vor dem Bug eines Schiffs in zwei auseinanderlaufende Wege sich teilt und hinter dem der Windheimer Wald emporsteigt, bin ich, so heißt es in den vor mir liegenden Aufzeichnungen, geboren und aufgewachsen und habe gelebt bis in mein sechzehntes Jahr, als wir im Januar 1905 nach Kissingen zogen. » (p. 290-291)(Luisa Lanzberg décrit son village Steinach en partant de Bad Kissingen : description en déplacement)

Im Sommer 1921, unmittelbar nach der Eheschließung, führen wir miteinander ins Allgäu, und der Fritz führte mich hinauf auf den Ifen, auf den Himmelsschrofen und auf das Hohe Licht. Wir schauten hinab in die Täler, in das Ostrachtal, in das Illertal und ins Walsertal, » (326) (Luisa Lanzberg et son époux Fritz Aurach)

#### **Fin du cahier de Luisa Lanzberg (p. 327)**

La lecture des mémoires de Luisa Lanzberg pousse le lecteur fictif à se déplacer pour aller à la recherche du souvenir ; là encore il y a réflexion, jeu spéculaire entre le passé que je lis et le passé vers lequel je me déplace dans l'espace: « Die von mir im Vorstehenden teilweise wiedergegebenen Aufzeichnungen der Luisa Lanzberg haben mich, seit sie zu Beginn dieses Jahres von Aurach mir überantwortet worden waren, auf das nachhaltigste beschäftigt und sind zuletzt der Anlass gewesen, dass ich, Ende Juni 1991, nach Kissingen und Steinach gefahren bin. Über Amsterdam, Köln und Frankfurt reisend, erreichte ich mein Ziel nach einigem Umsteigen und längeren Aufhalten in den Bahnhofswirtschaften von Aschaffenburg und Gemünden. » (p. 327) (narrateur entreprend le voyage vers Kissingen et Steinach)

« Vielleicht eine Dreiviertelstunde bin ich bei dem aschgrauen, immer wieder von der Müdigkeit überwältigten Kranken gegessen, ehe ich mich verabschiedete und mich zu Fuß auf den langen Weg machte zurück durch die südlichen Bezirke der Stadt, durch endlose Straßenzüge – Burton Road, Yew Tree Road, Claremont Road, Upper Lloyd Street, Lloyd Street North -, durch die menschenleeren Wohnviertel von Hulme, die anfangs der siebziger Jahre neu aufgebaut und inzwischen abermals dem Zerfall überlassen worden sind. In der Higher Cambridge Street ging ich an Lagerhäusern vorbei, über deren zerschlagenen Fensterlöchern sich die Ventilatoren noch drehten, bis zuletzt im schon schwindenden Tageslicht die an ein phantastisches Befestigungswerk erinnernde Fassade des Midland Hotels vor mir auftauchte, » (p. 348) (narrateur).

wirkten noch die kolossalsten Gebäude, DA, p. 231), des usines désaffectées (*eine längst ausser Betrieb gesetzte Gasanstalt, DA, p. 234*)

- à la fin du récit de manière symétrique avec des quartiers également déserts (*menschenleere Wohnviertel, DA, p. 347*). Cette dernière évocation de Manchester conduit à la vision du ghetto de Litzmannstadt qui renvoie des « images étrangement vides » (*eigenartig leere Bilder, DA, p. 354*).

L'association du déplacement et de la vacuité (de la ville) illustre l'errance de celui qui doit quitter son pays et qui ne retrouve pas de « foyer » – c'est-à-dire d'endroit où il puisse se réunir avec les siens autour de « la chaleur d'un feu », d'autant que cette image est utilisée à contresens lorsque le narrateur parle d'enfants jouant autour de feux et qui erraient « comme s'ils n'avaient pas d'autre chez-soi »<sup>796</sup>. La ville de l'ère industrielle et le ghetto sont ici réunis pour montrer « la marche de l'Histoire » qui, en s'éloignant de plus en plus de la nature, programme la destruction de l'être humain. Le deuxième déplacement significatif est celui de Max Aurach : si l'on exclut les déplacements de son enfance – dont il fait le récit au narrateur – le seul voyage qu'il ait entrepris depuis sa jeunesse est celui de Manchester à Colmar<sup>797</sup>, où il veut admirer les peintures de Matthias Grünewald et en particulier *La Mise au tombeau*. Max Aurach se sent chez lui à Manchester et ne veut plus et ne peut plus en partir<sup>798</sup>. Cette ville, illustration de la ville industrielle avec ses innombrables cheminées, est le lieu qui l'arrête dans son errance :

Es waren dieses viereckigen und runden Schlote und diese ungezählten Kamine, aus denen ein gelbgrauer Rauch drang, die sich, so sagte Aurach, dem Ankömmling tiefer einprägten als alles, was er bis dahin gesehen hatte. Genau vermag ich es nicht mehr anzugeben, sagte Aurach, welche Gedanken der Anblick von Manchester damals in mir auslöste, aber ich glaube, dass ich das Gefühl hatte, angelangt zu sein am Ort meiner Bestimmung<sup>799</sup>.

La cheminée, image de l'ère industrielle, mais aussi des chambres à gaz et de ses cendres, lui signifie qu'il est arrivé à destination. C'est lorsqu'il voit *ces cheminées carrées et rondes et ces innombrables bouches d'où s'échappait une fumée jaunâtre* qu'il reconnaît son univers,

---

<sup>796</sup> *Les émigrants*, p. 207.

<sup>797</sup> « Nur einmal seit meiner Jugend habe ich eine Auslandsreise unternommen, und zwar als ich, im Sommer vor zwei Jahren, nach Colmar und von Colmar über Basel an den Genfer See gefahren bin. » DA, p. 252.

<sup>798</sup> « Zweiundzwanzig Jahre sind es nun, sagte er, dass ich angekommen bin, und mit jedem Tag, der vergeht, wird es mir unmöglicher, an eine Ortsveränderung auch nur zu denken. Manchester hat endgültig Besitz ergriffen von mir. Ich kann und will und darf nicht mehr fort. » DA, p.251.

<sup>799</sup> « Ces cheminées carrées et rondes et ces innombrables bouches d'où s'échappait une fumée jaunâtre, ainsi s'exprima Ferber, sont, plus que tout ce qu'il avait vu jusqu'ici, ce qui frappait l'esprit du nouvel arrivant. Je ne suis plus en mesure d'indiquer exactement, dit Ferber, les pensées que m'inspira à l'époque la vision de Manchester, mais je crois avoir eu le sentiment d'être arrivé sur le lieu de ma destination. » DA, p. 251 (*Les émigrants*, p. 220-221).



car même s'il a pu échapper aux camps de la mort grâce à un transport d'enfants, c'était ce à quoi il était destiné. Seul le voyage pour contempler l'infini de la douleur humaine sera possible pour Aurach.

Dans ces quatre histoires le déplacement décrit l'homme comme un exilé à la recherche d'une identité et d'une nature perdues : la mort sera l'aboutissement de cette quête infinie puisque chaque héros de *Die Ausgewanderten* tend vers sa propre destruction.

## II. 2. L'esthétique du vertige ou le beau comme antithèse

On est frappé à la lecture de *Die Ausgewanderten* par la présence de motifs dont la splendeur, la beauté, la préciosité ornent et enluminent le récit : les miniatures, les sommets enneigés, les rivages, le feu, la flamme, la lumière, les miroirs, les couleurs esthétisent la douleur du souvenir, la tragédie du passé, l'inacceptable de l'Histoire en y opposant le beau. En fait ces motifs, dispersés dans le texte, au-delà de leur signification propre, permettent à l'auteur de présenter l'antithèse de la monstruosité concentrationnaire. À Michael Silverblatt lui disant que sa prose apporte à l'énormité d'un monde ayant fait l'expérience de l'industrie de la mort la sensibilité du minuscule et de la miniature et que cet écart hadal entre la prose et le sujet engendre des états de transe W.G. Sebald répond en se référant à Walter Benjamin que le monstrueux ne peut pas être exagéré. Et pour atteindre la véritable dimension de l'horreur, dit Sebald, on a besoin de rappeler au lecteur des moments plus lumineux car si l'imagination n'évolue que dans l'exécration, elle n'est pas capable de la percevoir. En fin de compte, conclut-il, le contraste est nécessaire et aide à voir<sup>800</sup>. Sebald confie également cette « sensation de vertige » qu'il éprouve lorsqu'il se rappelle le passé : *Looking in the past has always given me that vertiginous sense. It's the desire, almost, or the temptation that you*

---

<sup>800</sup> Michael Silverblatt : « [...] I think that your radical contribution to prose is to bring the sensibility of tininess, miniaturization, to the enormity of the post-concentration camp world. So that a completely or newly forgotten prose tone is being brought into the postmodern century, and the extraordinary echo, the almost immediate abyss that opens between the prose and the subject, is what results. Automatically, ghosts, echoes, trance states – it's almost as if you are allowing the world to howl into the seashell of this prose style.

W.G. Sebald: Well, I think [Walter] Benjamin at one point says that there is no point in exaggerating that which is already horrific. And from that, by extrapolation, one could conclude that perhaps in order to get the full measure of the horrific, one needs to remind the reader of beatific moments of life, because if you existed solely with your imagination in *le monde concentrationnaire*, then you would somehow not be able to sense it. And so it requires that contrast. » Cf.. *The emergence of memory*, p. 86

*might throw yourself into it, as it were, over the parapets and down*<sup>801</sup>. Dans *Die Ausgewanderten* la quête du souvenir et de la mémoire plonge les héros et le lecteur dans un état de trouble, comme lorsque Luisa Lanzberg dans ses feuillets se souvient d'une scène dans la forêt de Windheim où elle s'interroge sur le temps :

Mich interessieren am meisten die schwarzlackierten Hirschkäfer, von denen es zahllose gibt im Windheimer Wald. Ich verfolge sie geduldig mit meinen Augen auf ihren krummen Wegen. Manchmal fährt ihnen scheinbar ein Schreck in die Glieder. Sie haben dann eine Art Ohnmachtsanfall. Reglos liegen sie da, und mir ist es, als hätte das Herz der Welt ausgesetzt. Erst wenn man selber den Atem anhält, kehren sie aus dem Tod wieder zurück ins Leben und nimmt die Zeit wieder ihren Lauf. Die Zeit. In welcher Zeit ist das alles gewesen<sup>802?</sup>

Ou comme lorsque Ambros confie dans son carnet de voyage que son ami et lui ont perdu toute notion de temps et de lieu : *man weiß nicht, in welcher Zeit oder Weltgegend man sich befindet*<sup>803</sup>. C'est aussi l'ouvrage *Schwindel. Gefühle.* qui suggère la signification du vertige dans l'œuvre de W.G. Sebald : le narrateur parcourt l'Italie, l'espace germanique de son enfance et recherche l'origine de sa mélancolie. Cet état dans lequel le souvenir et l'imagination s'épousent en abolissant les frontières de l'espace et du temps lui procure un sentiment d'égarement, de trouble, de folie, voire d'ivresse ; comme des vertiges :

Einmal, in der Gonzagagasse, glaubte ich sogar, den bei Feuertod aus seiner Heimatstadt verbannten Dichter Dante zu erkennen. Längere Zeit ging er, um einiges grösser als die übrigen Passanten und doch ganz unbeachtet von diesen, ein Stück weit vor mir her mit der bekannten Kappe auf dem Kopf, doch als ich meine Schritte beschleunigte, um ihn einzuholen, da bog er in die Heinrichsgasse und war, als ich die Ecke erreichte, nirgends mehr zu sehen. Nach dergleichen Anwandlungen begann in mir eine undeutliche Besorgnis aufzuquellen, die sich äusserte als ein Gefühl der Übelkeit und des Schwindels. Die Konturen von Bildern, die ich festzuhalten suchte, lösten sich auf, und die Gedanken zerfielen mir, noch ehe ich sie richtig gefasst hatte<sup>804</sup>.

En fait c'est tout cela le vertige sébaldien, c'est l'écart entre le beau et le haïssable de l'histoire, c'est la sensation éprouvée lorsqu'on essaie de se souvenir, c'est la contemplation de certaines choses – de paysages, d'œuvres d'art –, c'est la quête de son propre passé.

---

<sup>801</sup> « Regarder dans le passé m'a toujours donné cette sensation de vertige. C'est le désir, presque, ou la tentation de se précipiter en lui, pour ainsi dire de sauter par-dessus les parapets et de tomber jusqu'en bas. » « Ghost hunter, by Eleanor Wachtel, » In : *the emergence of memory*, p. 57.

<sup>802</sup> « Moi, ce qui m'intéresse le plus, ce sont les lucanes cerfs-volants laqués de noir qui peuplent à profusion la forêt de Windheim. Je les suis patiemment des yeux dans leurs déambulations. Parfois, ils paraissent soudain pris de panique et tombent dans une sorte de coma. Ils restent là, raides et figés, et j'ai l'impression que le cœur du monde s'est arrêté de battre. Puis quand on retient soi-même son souffle, ils reviennent à la vie et le temps reprend son cours. Le temps ? En quel temps était-ce, tout cela ? » *DA*, p. 310 (*Les émigrants*, p. 269-270).

<sup>803</sup> *DA*, p. 203.

<sup>804</sup> « Un jour, dans la Gonzagagasse, je crus même reconnaître le poète Dante, menacé du bûcher et banni de sa ville. Coiffé de son célèbre bonnet, un peu plus grand que les autres passants et cependant ignoré d'eux, assez longtemps il me précéda de quelques pas, mais comme je me hâtais pour le rattraper, il tourna dans la Heinrichsgasse et le temps que j'atteigne le coin de la rue, il avait disparu. Ces sortes de crises finirent par générer chez moi une inquiétude latente qui se manifestait par des sensations de haut-le-cœur et de vertige. Les contours d'images que j'essayais de retenir s'effaçaient et mes pensées se délitait avant que j'aie pu réellement les saisir. » *SG.*, p. 41-42.

Nous proposons donc d'étudier ces motifs – les miniatures, les sommets enneigés, les rivages, le feu, la flamme, la lumière, les miroirs, les couleurs – qui non seulement par leur beauté représentent le pôle opposé à la Shoah mais contribuent également à créer cet état de transe dont parle Michael Silverblatt.

## II. 2. 1. Les miniatures

Le lecteur attentif remarquera la récurrence chez W.G. Sebald de la miniature<sup>805</sup>. Nous en avons relevé dans *Die Ausgewanderten* les différentes occurrences<sup>806</sup> et nous nous attacherons à en comprendre la signification singulière et générale.

La miniature est une catégorie que l'on retrouve dans toutes les cultures – quels qu'en soient le lieu ou l'époque – et la visite des musées trahit à quel point elle exprime la nécessité pour l'homme de fabriquer, de posséder ces choses aux dimensions réduites. Figurine, jouet, maquette, enluminure, automate, « jolité » (les œufs de Fabergé), ce petit objet, soustrait de par ses dimensions à notre cadre spatio-temporel, reflète l'intention de réduire l'univers, de le rendre maniable, accessible, et de l'élever au rang de chose sacrée en lui ôtant le dernier semblant de réalité factice. La miniature constitue un jeu d'illusions face à l'angoisse de l'infini et ressortit au monde de l'*ob-jet* : le regard que l'on peut « exercer » sur la miniature se situe entre distance et proximité.

Une des interprétations possibles de ce lien rattachant l'homme à la miniature est celle du « stade du miroir » de Jacques Lacan. Selon le psychanalyste le sujet ne peut être représenté, dans le langage, que dans un discours qui lui préexiste (la langue maternelle ou le discours de l'autre). Pour vivre, le tout jeune enfant a besoin d'être reconnu, d'être parlé et en même temps il risque de confondre les représentations de lui-même que les autres lui renvoient – son image – avec son être propre. Le sujet, à se nommer dans son propre discours et à être nommé par la parole de l'autre, se perd dans sa réalité ou sa vérité ; la vérité sur lui-même, que le langage échoue à lui donner, il la cherchera dans des images d'autrui auxquelles

---

<sup>805</sup> Cf. l'étude de J.J. Long dans Anne Fuchs & J.J. Long, *W.G. Sebald and the Writing of History*, p. 111-120.

<sup>806</sup> Eine **Unzahl von Puppen** (*Dr. Henry Selwyn*, p. 17), Die **Ormolu-Uhr** und die **Meissner Figuren** (ein Schäferpaar und ein buntgekleideter Mohr mit verdrehten Augen (*Dr. Henry Selwyn*, p. 26), Wachstumhefte (*Paul Beyerle*, p. 87), **Märklinanlage** (*Paul Beyerle*, p. 90-91), **Hummelfigurensammlung** (*Ambros Adelwarth*, p. 107), **Photographalbum** (*Ambros Adelwarth*, p. 108), **Ansichtskartenalbum** (*Ambros Adelwarth*, p. 113), **Spielzeugland** (*Ambros Adelwarth*, p. 153), Kasperlgesichter (*Ambros Adelwarth*, p. 154), Miniaturhaft wirkende Fachwerkbau (*Ambros Adelwarth*, p. 175), Das Agendabüchlein (*Ambros Adelwarth*, p. 186), **Teas-maid** (*Max Aurach*), **Le Temple de Salomon** (*Max Aurach*, p. 262), Les feuillets posthumes de Luisa Lanzberg (*Max Aurach*, p. 289), Wir waren auf dem **Miniaturdampfboot** auf dem Fluss bis zur Saline hinaufgefahren (*Max Aurach*, p. 318), Die Aufnahmen, die 1987 sorgfältig geordnet und beschriftet in einem hölzernen **Kofferchen** bei einem Wiener Antiquar zum Vorschein gekommen sind, waren zu Erinnerungszwecken gemacht worden von einem in Litzmannstadt tätigen Buchhalter und Finanzfachmann namens Genewein, der aus dem Salzburgerischen stammte und den man selber auf einem der Bilder sehen konnte beim Geldzählen hinter seinem Schreibsekretär. (*Max Aurach*, p. 353)

il va s'identifier. C'est ce que Jacques Lacan appelle le « stade du miroir » : un enfant – entre six et dix-huit mois – qui se regarde dans un miroir et prend tout à coup conscience de l'unité de son corps se met à rire car cet événement lui procure une jubilation. Il s'y reconnaît comme entier et s'identifie à son reflet spéculaire.

Cette jouissance procurée par la conscience de son image s'apparente à celle que l'on éprouve quand la miniature renvoie une réalité de l'expérience à la fois même et autre. À travers les exemples rencontrés dans *Die Ausgewanderten* nous proposons d'analyser la manière dont ces miniatures manifestent la reconnaissance du moi ainsi que le vertige sébaldien dans la mesure où elles s'opposent à la monstruosité concentrationnaire et brisent les lois de notre cadre existentiel.

Dans *Dr Henry Selwyn*, Aileen, lorsqu'elle est libérée de ses fonctions de domestique, se réfugie dans un monde miniature. Le narrateur raconte que pour accéder à son appartement, son épouse et lui devaient passer devant la porte fermée de la servante et qu'une fois il a pu voir « une multitude de poupées habillées avec soin et coiffées pour la plupart d'un chapeau » :

Zu unseren an sich sehr schönen Zimmern gelangte man normalerweise – auch das hatte uns unangenehm berührt – nur durch dieses hintere Stiegenhaus, auf dessen erstem Treppenabsatz übrigens auch die immer verschlossene Tür zu Aileens Kammer war. Nur einmal habe ich einen Blick in sie hineinwerfen können. Eine Unzahl von Puppen, sorgsam herausgeputzt und die meisten mit Kopfbedeckung, standen und saßen überall in dem kleinen Raum herum und lagen auch in dem Bett, in dem Aileen selbst schlief, wenn sie überhaupt schlief und nicht nur die ganze Nacht leise singend mit ihren Puppen spielte<sup>807</sup>.

Ces poupées, en nombre infini, présentent à Aileen une « myriade » (*Unzahl*) d'images de son moi et de son univers – soustraits à la dimension réelle ; ces jouets qui remplissent sa chambre lui renvoient l'image de son être profond, comme son propre mythe. En passant ses nuits à jouer avec ses poupées tout en leur chantant des mélodies, Aileen s'est construit un microcosme – une existence dans une existence – dans lequel elle profite de la « jouissance » de se reconnaître. Car la vie humble et misérable qu'elle a auprès du Dr Selwyn ne lui permet pas de s'identifier. Pour atteindre le « stade du miroir » elle doit passer par une réduction de son existence : la miniature offre à Aileen la possibilité de se mirer dans un monde intemporel.

---

<sup>807</sup> « Pour accéder à nos pièces, on ne pouvait passer, en principe – et cela aussi nous touchait désagréablement -, que par cette cage d'escalier de service où, sur le premier palier, se trouvait en outre la porte toujours fermée de la chambre d'Aileen. Une seule fois il m'a été donné d'y jeter un œil. Une multitude de poupées habillées avec soin et coiffées pour la plupart d'un chapeau étaient disséminées dans la petite pièce, debout, assises ou encore allongées sur le lit où Aileen elle-même dormait, quand elle dormait et ne passait pas ses nuits à chantonner en jouant avec ses poupées. » DA, p. 17-18 (*Les émigrants*, p. 20-21) (soulignements personnels).

C'est durant la réception du Dr Selwyn, après le dîner, qu'Aileen, pour installer le projecteur, déplace la haute pendule d'or moulu et les biscuits de Meissen figurant sur le linteau de la cheminée:

Fast ohne Verzögerung, als hätte sie draußen auf dem Korridor auf das Zeichen gewartet, kam Aileen mit einem Wägelchen herein, auf dem der Projektor aufgebaut war. Die große Ormolu-Uhr auf dem Kaminsims und die Meissner Figuren, ein Schäferpaar und ein buntgekleideter Mohr mit verdrehten Augen, wurden zur Seite gerückt und die auf einen Holzrahmen gespannte Leinwand, die Aileen noch hereingebracht hatte, vor den Spiegel gestellt<sup>808</sup>.

L'horloge en bronze (*die Ormolu-Uhr*) ainsi que les statuettes en porcelaine de Saxe (*Meissner Figuren*) sont des ouvrages dont la finesse et l'excellence artisanale en font des pièces d'art. Ces petits objets représentent également une réalité comme soustraite à notre dimension. La beauté du matériau, l'harmonie des lignes relèvent du sublime. Ces deux pièces ornant la cheminée transmettent l'existence aisée et raffinée et peut-être heureuse du Dr Selwyn tandis que la formule « mit verdrehten Augen » renvoie au thème de la souffrance<sup>809</sup>.

Dans *Paul Bereyter* les cahiers noirs de l'instituteur sont remplis de citations d'auteurs qu'il lisait et relisait. Mise en abyme de la vie de Paul Bereyter et de ses modèles, les cahiers noirs réfléchissent des fragments de l'existence de l'instituteur qui renvoient à travers un jeu spéculaire des fragments de l'existence des auteurs qu'il lisait. Ainsi constituent-ils un petit objet dans lequel des parcelles de mémoire sont sauvegardées et ce geste de Paul Bereyter qui recueille et collectionne des segments d'histoires imite et reproduit celui de l'auteur. Installé dans la chambre vide de Paul, le train miniature Märklin<sup>810</sup> symbolise, quant à lui, aux yeux de Lucy Landau le malheur que Paul a connu en Allemagne. *Die in dem leeren Nordzimmer auf einem Bretterisch aufgebaute Märklinanlage steht mir heute noch vor Augen als das Sinn- und Abbild von Pauls deutschem Unglück*<sup>811</sup>. La miniature, qui réduit le sujet reproduit, traite plus de sa signification essentielle que de son existence et de ses variations et invite à la contemplation et à la réflexion. Ici, le train miniature exhorte à la mélancolie pour autant qu'il est à la fois le miroir de notre civilisation et du destin de Paul, lequel peut être considéré, lui aussi, comme la « miniature » du malheur allemand : mise en abyme, réflexions qui contribuent à amplifier la face tragique du chemin de fer.

---

<sup>808</sup> « Presque instantanément, comme si à l'extérieur, dans le couloir, elle n'avait attendu que ce signe, Aileen entra avec une petite table roulante sur laquelle était installé le projecteur. Sur le linteau, la haute pendule d'or moulu et les biscuits de Meissen, un couple de bergers et un Maure aux yeux extasiés, vêtu d'habits bariolés, furent poussés sur le côté, et l'écran tendu sur un cadre de bois, qu'Aileen était repartie chercher, fut accroché devant le miroir. » *DA*, p. 26 (*Les émigrants*, p. 28).

<sup>809</sup> Cf. *Max Aurach*, p. 296 : « Mir ist es bei diesem Essen nie besonders wohl gewesen, und die verdrehten Fischeaugen haben mir oft nachgesehen bis in den Schlaf. »

<sup>810</sup> La société Märklin est un fabricant allemand de jouets qui est devenu un important groupe européen de modélisme ferroviaire.

<sup>811</sup> *DA*, p. 91.

Tante Theres (*Ambros Adelwarth*), émigrée aux États-Unis le 6 septembre 1917, possédait une collection de *Hummelfiguren*<sup>812</sup>. Se composant d'une centaine de personnages acquis vraisemblablement lors de ses visites en Allemagne, cette collection représentait à l'exilée qu'elle était, à travers les scènes d'enfance, la « mythologie » de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres : après le traumatisme du Traité de Versailles et des Réparations, les Allemands, touchés par les crises – l'inflation en 1923, le krach de la bourse de New York en 1929 –, le chômage ainsi que de nombreux conflits et tensions internes, rêvaient d'un quotidien idyllique leur évoquant un passé proche de la nature. C'est ainsi que tante Theres rapporta d'Allemagne ces figurines qui lui rappelaient son pays natal :

Die Theres ist ja, so wahr ich hier sitze, sagte die Tante Fini, als eine arme Frau gestorben. Zwar sei dies gelegentlich vom Kasimir oder vielmehr von der Lina in Zweifel gezogen worden, aber sie habe tatsächlich nichts anderes hinterlassen als ihre aus nahezu hundert Stücken bestehende Hummelfigurensammlungen, ihre allerdings wunderbare Garderobe und große Mengen von Strassschmuck – alles in allem gerade genug zur Bestreitung der Begräbniskosten<sup>813</sup>.

La collection de *Hummelfiguren* évoque le geste du narrateur mais aussi de l'auteur qui va à la recherche du passé : W.G. Sebald rassemble, recueille, collectionne et, écrit Susanne Schedel, rend présent ce qui est passé, ramène là dans le présent un fragment du passé situé là-bas<sup>814</sup>.

Dans *Max Aurach* la théière automatique avec horloge incorporée représente aux yeux du jeune immigré qu'est le narrateur le quotidien de son nouveau pays le jour de son arrivée. Ce n'est que lorsque l'hôtelière lui apporte ce petit appareil que le jeune homme se sent comme protégé, à cause aussi de la couleur fluorescente qui lui remémore le monde de son enfance. Cette usine miniature (*Miniaturkraftwerk*), ainsi qu'il la nomme, crée un microcosme qui lui rappelle ses attaches et lui procure un sentiment de sécurité :

<sup>812</sup> Berta Hummel est née le 21 mai 1909 ; après avoir étudié aux beaux-arts à Munich elle rentra dans l'ordre des Franciscains à Württemberg et c'est après avoir choisi le nom de Maria Innocentia qu'elle publia ses ouvrages représentant des scènes d'enfants : ces images émeuvent parce qu'elles reproduisent le monde oublié de l'enfance. Le fabricant franconien de porcelaine *Goebel* décida dans les années 30 de faire de ces images des figurines d'argile. Avec l'assentiment de Maria Innocentia et en suivant scrupuleusement son projet initial furent réalisés et peints à la main de petits personnages d'une hauteur de 10 à 15 cm. Les *Hummelfiguren* connurent un grand succès ; après la Seconde Guerre mondiale elles furent considérées par les Américains comme le souvenir incontournable. Ces figurines se vendent encore actuellement et sont des objets de collection.

<sup>813</sup> « Aussi vrai que je suis assise ici, dit tante Fini, Theres est mort dans la misère. Sans soute Kasimir, et plus encore Lina, en avaient-ils douté à l'occasion, mais c'était un fait qu'elle n'avait rien laissé d'autre que sa collection de Hummel, qui comptait près d'une centaine de pièces, sa garde-robe, il est vrai magnifique, et une grande quantité de bijoux en strass – au bout du compte tout juste de quoi couvrir les frais de ses obsèques. » *DA*, p.107 (*Les émigrants*, p. 100-101).

<sup>814</sup> « Der Aspekt des Sammelns impliziert zudem einen Akt der Vergegenwärtigung von Vergangenenem, da die Sammlung „zu einem Ort wird, an dem sich Nähe und Ferne schwellenartig miteinander verschränken, so dass der nahe Gegenstand der Sammlung ein fernes Moment – die Vergangenheit des zur Disposition stehenden Gegenstandes [...] in den Bereich der Nähe hinüberzieht“ (Christian J. Emden: *Stückwerk* (1999), S. 84), denn „die wahre Methode, die Dinge sich gegenwärtig zu machen“, heißt es in Benjamins *Passagen-Werk*, ist, „sie in unserem Raum, nicht uns in ihrem vorzustellen. » Susanne Schedel, *Wer weiss, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist ?*, p. 100.

Wieder zu mir kam ich erst gegen halb vier, als Mrs. Irlam an meine Tür klopfte. Sie brachte mir auf einem Silbertablett offenbar als besondere Willkommensbezeugung ein elektrisches Gerät von mir unbekannter Art. Es war, wie sie mir auseinandersetzte, eine sogenannte *teas-maid*, Weckeruhr und Teemaschine zugleich. Die auf einer elfenbeinfarbenen Blechkonsole aufgebaute, aus blitzendem rostfreiem Stahl gefertigte Apparatur glich, wenn beim Teekochen der Dampf aus ihr aufstieg, einem Miniaturkraftwerk, und das Zifferblatt der Weckeruhr phosphoreszierte, wie sich in der hereinbrechenden Dämmerung bald schon zeigte, in einem mir aus der Kindheit vertrauten stillen Lindgrün, von dem ich mich in der Nacht immer auf unerklärliche Weise behütet fühlte<sup>815</sup>.

L'hôtesse, en lui expliquant comment il doit manipuler l'appareil, l'initie au secret de celui-ci et par extension au secret du pays étranger dans lequel il se trouve ; entre le souvenir de son pays que la couleur fluorescente lui transmet et l'initiation au nouveau pays, la théière électrique permet le passage, supprime les frontières de l'espace et du temps en créant l'utopie d'un autre univers :

Darum vielleicht ist es mir, im Zurückdenken an die Zeit meiner Ankunft in Manchester, mehrfach so gewesen, als sei der von Mrs. Irlam, von Gracie – You must call me Gracie, hatte sie gesagt –, als sei der von Gracie mir auf mein Zimmer gebrachte Teeapparat, dieses ebenso dienstfertige wie absonderliche Gerät, es gewesen, das mich durch sein nächtliches Leuchten, sein leises Sprudeln am Morgen und durch sein bloßes Dastehen untertags am Leben festhalten ließ damals, als ich mich, umfassen, wie ich war, von einem mir unbegreiflichen Gefühl der Unverbundenheit, sehr leicht aus dem Leben hätte entfernen können<sup>816</sup>.

Max Aurach raconte avoir rêvé un jour qu'il était dans la salle de séjour de ses parents où se tenait un monsieur répondant au nom de Frohmann et portant une maquette du Temple de Salomon<sup>817</sup>. Le roi consacra sept ans à l'édification du Temple et Frohmann<sup>818</sup> aurait mis sept ans à fabriquer la miniature en suivant fidèlement les indications de la Bible :

---

<sup>815</sup> « Je ne revins à moi que vers trois heures et demie, lorsque Mrs Irlam frappa à ma porte. Elle m'apportait sur un plateau d'argent, en signe évident de bienvenue, un appareil électrique qui ne ressemblait à rien de ce que je connaissais. C'était, comme elle me l'expliqua, ce qu'on appelle une *teas-maid*, à la fois machine à infuser le thé et réveille-matin. Monté sur un socle en tôle peinte de couleur ivoire, l'instrument au corps d'acier inoxydable étincelant ressemblait, lorsqu'il était en service et que la vapeur s'en échappait, à une centrale thermique en miniature, et le cadran de la pendule-réveil avait, comme je pus m'en rendre compte une fois le crépuscule venu, cette couleur fluorescence vert tilleul qui m'était familière depuis l'enfance et grâce à laquelle, la nuit, d'une manière inexplicable, je me sentais toujours protégé. » DA, p. 227 (*Les émigrants*, p. 202-203).

<sup>816</sup> « Peut-être est-ce pourquoi il m'est arrivé fréquemment de songer, en me remémorant mon arrivée à Manchester, que c'est cet appareil à thé déposé dans ma chambre par Mrs Irlam – par Gracie (You must call me Gracie, avait-elle dit) –, que c'est cet appareil aussi pratique qu'étrange qui, par sa luminescence nocturne, son léger gargouillis le matin et sa simple présence pendant tout le reste de la journée, m'a rattaché à la vie à une époque où, étreint par un sentiment de délaissement pour moi incompréhensible, j'aurais très bien pu m'éloigner définitivement. » DA, p. 227-228 (*Les émigrants*, p. 202-203).

<sup>817</sup> Centre à la fois politique et spirituel, Jérusalem devint le symbole de l'unité du peuple hébreu ainsi que le lieu du culte. La construction du Temple, entreprise à l'instigation de David et réalisée par son fils Salomon (970 à 930), ainsi que celle du palais royal attenant, avec sa grande salle hypostyle aux colonnes de cèdre, appelée la Maison de la forêt du Liban, acheva de donner à la nouvelle cité l'éclat d'une grande capitale. Selon le Livre des rois, Salomon consacra sept années de son règne à la construction du Temple. Malgré les nombreuses incertitudes qui subsistent quant à l'aspect réel de l'édifice, connu exclusivement par les descriptions de la Bible, et malgré l'absence de tout vestige archéologique, la magnificence du Temple de Salomon est restée à jamais gravée dans la mémoire collective des Juifs. Le premier temple de Jérusalem a été construit par Salomon sur le mont Moriah, site choisi par David, que la tradition identifie avec l'endroit où Abraham allait immoler Isaac.

<sup>818</sup> Le personnage de Frohmann est évoqué par Joseph Roth dans *Juden auf Wanderschaft* : il aurait réalisé à partir de papier mâché et de bois de pin une réplique en miniature du Temple de Salomon.

Ein wenig seitwärts auf dem Kanapee sass ein mir fremder Herr. Er hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoss. Frohmann, aus Drohobycz gebürtig, sagte er, sich leicht verneigend, und erläuterte sodann, wie den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit eigenhändig erbaut habe und dass er jetzt von einem Ghetto zum anderen reise, um ihn zur Schau zu stellen. Sehen Sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät<sup>819</sup>.

Le fait que Frohmann soit un Juif natif de Drohobycz<sup>820</sup> signifie dans le rêve de Max Aurach qu'il a vécu les persécutions du national-socialisme (ghetto, déportation) et, en restituant trois mille ans plus tard ce temple dans son état d'origine, Frohmann évoque la mémoire douloureuse du peuple juif. Selon Aurach, cette miniature représentant le Temple de Salomon est l'incarnation de l'œuvre d'art. En d'autres termes, la véritable oeuvre d'art, selon lui, est celle qui renoue avec la genèse d'un peuple, mais aussi qui transporte la mémoire. L'œuvre d'art est ici désignée comme devant reproduire son sujet – le Temple de Salomon – en suivant « fidèlement » les documents historiques – la Bible. Le mot *getreu* implique l'idée de fidélité et souligne par là le devoir de l'art vis-à-vis de l'Histoire et de la mémoire. Ceci s'apparente fort au travail d'écriture de Sebald qui honore la mémoire des victimes de la Shoah.

Les feuillets de Luisa Lanzberg, qui ne comportent pas de dates, transmettent les souvenirs de la mère d'Aurach à Steinach. Celle-ci vit avec sa famille au rythme des saisons et des fêtes religieuses – *Rosch-ha-Schana und das neue Jahr* (p. 300), *Versöhnungstag* (p. 301), *Sukkoth* (p. 301), *Chanukka* (p. 305), *der Lehrer Bein hat Geburtstag* (p. 305), *Sagen aus der deutschen Vergangenheit* (p. 306), *Passah* (p. 307), *und zwar an meinem und Leos 25*.

---

<sup>819</sup> « Légèrement excentré était assis sur le canapé un monsieur inconnu de moi. Il tenait sur ses genoux une maquette du temple de Salomon peinte en dorure et confectionnée en bois de sapin et papier mâché. Frohmann, natif de Drohobycz, disait-il en s'inclinant légèrement, avant de m'expliquer qu'il avait mis sept ans à réaliser de ses mains cette reproduction fidèle aux indications fournies par la Bible et qu'il allait maintenant de ghetto en ghetto pour la présenter. Vous voyez, disait Frohmann, on reconnaît le moindre créneau, le moindre rideau, le moindre seuil de porte, le moindre objet de culte. » *DA*, p. 262 (*Les émigrants*, p. 229-230).

<sup>820</sup> Drohobycz est une ville d'Ukraine qui appartient à la Pologne entre les deux guerres et est occupée par les Soviétiques de 1939 à 1941. Ce sont environ 15 000 Juifs qui, la veille de la Seconde Guerre mondiale, habitent Drohobycz. Des centaines de Juifs arrivent dans la ville en septembre 1939 fuyant la Pologne alors occupée par les Allemands. Le 30 juin 1941 les Allemands arrivent et de nombreux Juifs fuient sur les traces de l'Armée rouge en déroute ; lors des bombardements de la Luftwaffe, de nombreux Juifs sont tués et le 1<sup>er</sup> juillet les Ukrainiens organisent avec le soutien des Allemands un pogrom de trois jours qui fait trois cents morts. Suivent diverses mesures contre les Juifs dont la confiscation des appartements par les Allemands et l'obligation du port de l'insigne juif. Des Juifs sont enrôlés pour le travail obligatoire et un *Judenrat* est créé qui s'engage à fournir des travailleurs afin d'éviter les « razzias ». En septembre et octobre 1941, de nombreux intellectuels et notables juifs sont torturés puis assassinés dans une forêt près de la ville et le 30 novembre, plus de 300 Juifs sont massacrés dans la forêt de Bronica près de Drohobycz. Durant l'hiver, de nombreux habitants du ghetto meurent de faim et d'une épidémie de fièvre typhoïde. Au printemps de 1942, le *Judenrat* crée des ateliers pour les Juifs, espérant que cela évitera l'envoi dans des camps de travail extérieurs où les conditions de travail et de vie sont la plupart du temps mortelles. Fin mars 1942, 2000 Juifs sont envoyés à Belzec, et du 8 au 17 août, 2500 autres. Seuls les Juifs travaillant dans l'industrie pétrolière locale sont épargnés mais 600 Juifs sont tués dans la ville par les Allemands ainsi que par les policiers ukrainiens. Début octobre 1942, un ghetto est établi et 10 000 Juifs y sont relégués. Les 23 et 24 du même mois lors d'une « Aktion » 2 300 Juifs sont envoyés à Belzec et 300 patients de l'hôpital juif sont exécutés sur place. En novembre, une autre « Aktion » envoie 1 000 Juifs à Belzec et procède à l'élimination de plusieurs centaines de Juifs au sein du ghetto. La liquidation du ghetto débute le 21 mai 1943 et s'achève le 10 juin suivie de l'élimination des Juifs dans les camps de travail. Seuls les ouvriers indispensables au fonctionnement des ateliers sont maintenus en vie. Et en août 1944, lorsque la ville est libérée, seulement 400 Juifs ont survécu.



*Geburtstag* (p. 321). Les lignes écrites par la mère d'Aurach entre 1939 et 1941 – Luisa Lanzberg rappelle que sa famille était présente à Steinach depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et clôt son récit sur l'année 1921 – expriment la nostalgie d'un temps hors du temps : *Die Zeit. In welcher Zeit ist das alles gewesen? Und wie langsam neigten sich nicht damals die Tage*<sup>821</sup>! De même l'agenda de voyage retrace l'émotion d'Ambros Adelwarth lors de son voyage au Moyen-Orient. C'est la tante Fini qui confie ce précieux document au narrateur et la manière dont celui-ci décrit l'objet en manifeste le caractère sacré : *Es ist ein weiches, weinrotes Leder gebundener, etwa zwölf auf acht Zentimeter grosser Taschenkalender für das Jahr 1913, den der Ambros in Mailand gekauft haben muss, [...]*<sup>822</sup>. Tandis que ce retour aux sources permet à Ambros et à Cosmo de retrouver les origines de ce dernier, tous deux ne savent plus à quelle époque et en quel lieu ils sont : *man weiß nicht, in welcher Zeit oder Weltgegend man sich befindet*<sup>823</sup>. Ces deux cahiers, en fait, reconnaissent l'existence de Luisa Lanzberg et d'Ambros Adelwarth et représentent par l'écriture une mémoire trans-historique : en couchant sur le papier des « moments » de leur vie ils livrent une substance atemporelle.

Ainsi que le montrent ces exemples, les miniatures, en même temps qu'elles constituent l'antithèse de la monstruosité concentrationnaire, permettent au sujet de se reconnaître, de s'identifier (stade du miroir) et participent de l'esthétique du vertige en créant des jeux de miroirs entre l'énorme et le minuscule, la brutalité et la fragilité, le laid et le beau, le malheur et le bonheur.

## II. 2. 2. Les sommets enneigés

La montagne est un motif qui revient fréquemment dans l'ouvrage : les Alpes bernoises (*Dr Henry Selwyn*)<sup>824</sup>, le massif du Mont-Blanc, les glaciers de la Vanoise (*Paul Beyerter*)<sup>825</sup>, les montagnes canadiennes (*Ambros Adelwarth*)<sup>826</sup>, les chaînes montagneuses du

<sup>821</sup> DA, p. 310.

<sup>822</sup> DA, p. 186-187.

<sup>823</sup> DA, p. 203.

<sup>824</sup> *Dr Henry Selwyn*

« dessen im Einnachten noch schneeweiße Formationen mich an die höchsten Massive der Alpen erinnerten. » (22) « ging mein Blick über die Stadt hinweg auf die Kette der Berge des Oberlands. » (p. 36)

<sup>825</sup> *Paul Beyerter*

« sah er nurmehr ein dunkel Grau, mitten darin aber, gestochen scharf, das schneeweiße Nachbild des Kratzers, der Trettach und des Himmelsschrofens. » (p. 44) « in den Himmel, der in der Entfernung begrenzt war von der nahezu das ganze Schuljahr hindurch schneeweißen Zackenlinie der Lechtaler Alpen. » (p. 51) « Diese Winzigkeiten einerseits und zum anderen das sanft sich auftürmende Massiv des Montblanc, die in der Ferne fast verschimmernden Glaciers de la Vanoise und das den halben Horizont einnehmende Alpenpanorama hätten ihr zum erstenmal in ihrem Leben ein Gefühl vermittelt für die widersprüchlichen Dimensionen unserer Sehnsucht. » (p. 68)

<sup>826</sup> *Ambros Adelwarth*

« Bald darauf, nachdem eine gewisse Besserung eingetreten war, reiste der Ambros mit Cosmo auf Anraten der Ärzte zu einer Luftkur nach Banff im kanadischen Hochgebirge. Den ganzen Sommer verbrachten sie in dem berühmten Banff Springs Hotel, der Cosmo zumeist wie ein braves, aber an nichts interessiertes Kind, der

Jura (*Max Aurach*)<sup>827</sup>. Pour Sebald, né dans le village de Wertach en Bavière, les massifs alpins paraissent être un motif incontournable. C'est sans doute à partir de cet enracinement autobiographique, nous l'avons dit, qu'il faut envisager la signification des massifs montagneux dans *Die Ausgewanderten*. La montagne – les sommets enneigés, les glaciers – qui pour l'auteur représente le pays natal comme idéal, comme vie antérieure, revêt dans les quatre histoires le rôle de refuge ultime. En tant que symbole de transcendance, elle abolit, ainsi que nous l'avons déjà signalé – à propos du Dr. Henry Selwyn –, la tension entre identité et exil, pays natal et pays étranger. Et elle représente dans la vision du monde de l'auteur le dépassement de l'Histoire et le retour à l'élémentaire. L'auteur a une conception mélancolique de l'Histoire : elle n'est à ses yeux qu'une suite de guerres, de conflits, de ruines ; dans ce chaos la nature est principe et ceci n'est pas sans rappeler la philosophie pessimiste de Schopenhauer selon laquelle l'Histoire n'est que le retour des mêmes passions humaines destructrices : seule la contemplation esthétique, accessible à tous avec le spectacle de la beauté de la nature, offre une occasion salvatrice à l'homme. Peut-être faut-il y voir aussi une allusion à Robert Walser dont l'œuvre est habitée par les paysages montagneux du Jura suisse, son pays natal. Probablement ces considérations s'ajoutent-elles à la mélancolie du souvenir : *Obgleich mir der Anblick der fernen Schneeberge, der Hochwälder, des Herbstlichts, der gefrorenen Wasserläufe und Felder und der blühenden Obstbäume in den Wiesen weit mehr ans Herz ging, als ich das hätte voraussehen können*<sup>828</sup>.

La montagne, les massifs enneigés, les neiges éternelles, le glacier sont vus, contemplés dans une intention transcendentale qui veut, grâce à la perspective offerte, dépasser l'existence et le chaos historique. Le massif enneigé – à remarquer la récurrence dans *Die Ausgewanderten* de l'adjectif *schneeweiss* qui participe à l'unité des quatre récits – est présenté dans sa dimension esthétique. Ainsi, le narrateur dans *Dr Henry Selwyn* raconte que lors d'un séjour en Suisse à la fin du mois de juillet 1986, c'est en apercevant la chaîne de

---

Ambros vollauf beschäftigt mit seiner Arbeit und der Sorge um ihn. Mitte Oktober begann es zu schneien. Cosmo sah viele Stunden lang zum Turmgenster hinaus auf die ungeheuren, ringsherum sich ausdehnenden Tannenwälder und den gleichmässig aus unvorstellbarer Höhe niedertaumelnden Schnee. » (p. 142-143)

<sup>827</sup> *Max Aurach*

« Um mir von dort droben den mitten im Sommer schneeweiss schimmernden größten Eisstrom Europas zu zeigen. » (p. 257) « An einem blauen Augusttag bin ich neben dem Vater auf diesem Gipfel gelegen die ganze Mittagszeit über und habe mit ihm hinabgesehen auf den um vieles noch blauerer See, auf das Land jenseits des Sees bis hinüber zu den Höhenzügen des Jura, auf die hellen Städte am anderen Ufer und das unmittelbar vor uns in einer Schattentiefe von vielleicht eineinhalbtausend Metern kaum zu erkennende St. Gingolph. » (p. 257) « Obgleich mir der Anblick der fernen Schneeberge, der Hochwälder, des Herbstlichts, der gefrorenen Wasserläufe und Felder und der blühenden Obstbäume in den Wiesen weit mehr ans Herz ging, als ich das hätte voraussehen können, » (p. 263).

<sup>828</sup> « Bien que [...] je fusse profondément touché par la beauté et la variété des paysages suisses, presque oubliés de ma mémoire à cette époque, et que la vue des lointaines montagnes couvertes de neige, des hautes futaies, des lumières d'automne, des cours d'eau gelés, des champs et des fruitiers en fleurs dans les prairies m'eût bien plus ému que je ne l'aurai soupçonné » *DA*, p. 263 (*Les émigrants*, p. 231).

l'Oberland qu'il se souvint du Dr Henry Selwyn : l'émotion suscitée par le spectacle des montagnes enneigées – *schneeweiss* – éveilla en lui la mémoire de ce dernier : *Am Morgen des 23. fuhr ich mit der Bahn von Zürich nach Lausanne. Als der Zug, langsamer werdend, über die Aarebrücke nach Bern hineinrollte, ging mein Blick über die Stadt hinweg auf die Kette der Berge des Oberlands. Wie ich mich erinnere oder wie ich mir vielleicht jetzt nur einbilde, kam mir damals zum erstenmal seit langem wieder Dr. Selwyn in den Sinn*<sup>829</sup>. Paul Bereyter aimait se tenir, dans la salle de classe, devant la fenêtre à travers laquelle l'on voyait le ciel délimité par la ligne en dents de scie des montagnes enneigées – *schneeweiss* – : *Sein Lieblingsplatz aber war an einem der in tiefe Mauernischen eingelassenen Südfenster, vor denen aus dem Astwerk des alten Apfelgartens der Schnapsbrennerei Frey Starenkästen auf hohen Holzstangen hineinragten in den Himmel, der in der Entfernung begrenzt war von der nahezu das ganze Schuljahr hindurch schneeweissen Zackenlinie der Lechtaler Alpen*<sup>830</sup>. Cosmo Solomon (*Ambros Adelwarth*), atteint de mélancolie – il avait appris que la guerre ravageait le continent européen –, contemplant les chaînes montagneuses enneigées – *schneeweiss* – du Canada : *Cosmo sah viele Stunden lang zum Turmfenster hinaus auf die ungeheuren, ringsherum sich ausdehnenden Tannenwälder und den gleichmäßig aus unvorstellbarer Höhe niedertaumelnden Schnee*<sup>831</sup>. Le père de Max Aurach emmena son fils sur le *Jungfrauoch* pour lui montrer la blancheur neigeuse – *schneeweiss* – et scintillante – *schimmernd* – du plus grand glacier d'Europe : *Der Vater wiederum, der ein begeisterter Alpinist gewesen ist, nahm mich, quasi als Lohn für meine Mühewaltung, mit der Bahn auf das Jungfrauoch, um mir von dort droben den mitten im Sommer schneeweiss schimmernden größten Eisstrom Europas zu zeigen*<sup>832</sup>.

En symbolisant le retour à l'originel, les sommets enneigés n'opposent pas seulement la nature à l'Histoire, ils illustrent aussi la transcendance sébaldienne qui, à travers les strates du souvenir, retrouve dans le vertige une mémoire perdue.

<sup>829</sup> « Le matin du 23, je pris à Zurich le train de Lausanne. Au moment où le convoi ralentissait pour franchir le pont de l'Aar avant d'entrer dans Berne, mon regard, survolant le panorama de la ville, se porta sur la chaîne des montagnes de l'Oberland. Je crois me souvenir, ou peut-être ne fais-je maintenant que me l'imaginer, qu'à ce moment je pensai pour la première fois depuis fort longtemps au Dr Selwyn. » DA, p. 36 (*Les émigrants*, p. 37-38).

<sup>830</sup> « Mais sa place favorite était encore près d'une fenêtre, dans l'un des profonds renforcements du mur de la façade sud, avec derrière, par-dessus la ramure des vieux pommiers du verger de la distillerie Frey, des nichoirs à étourneaux fixés tout en haut de grandes perches de bois et se détachant sur un ciel qui, durant presque toute l'année scolaire, était borné dans le lointain par le profil endnets de scie des alpes du Lechtal recouvert de neige. » DA, p. 51 (*Les émigrants*, p. 52).

<sup>831</sup> « Cosmo restait des heures entières à contempler, par la fenêtre d'une des tours, le spectacle des immenses forêts de sapins environnantes et la chute régulière des flocons qui se formaient à une altitude inimaginable. » DA, p. 143 (*Les émigrants*, p. 130).

<sup>832</sup> « Et lui, qui était passionné d'alpinisme, m'emmena ensuite, en quelque sorte pour me récompenser de ma peine, par chemin de fer jusqu'au Jungfrauoch, dans le but de me montrer là-haut la plus grande coulée de glace d'Europe, étincelant d'un blanc immaculé au plein cœur de l'été. » DA, p. 257 (*Les émigrants*, p. 225-226).

## II. 2. 3. Les rivages

Maya Barzilai fait observer que la relation complexe existant chez W.G. Sebald entre la catastrophe et la mer n'a pas été relevée par les critiques ; elle note également que ce qu'elle désigne par le terme de « mer-spectateur-bateau » n'a pas non plus été évoqué. Il y a en effet chez Sebald une conception mélancolique du rivage<sup>833</sup> :

If Sebald's poetic of ruins has become a central theme in recent criticism, less attention has been devoted either to the complex connections between catastrophe and the sea or to what may be called 'sea-spectator-ship'. In *Die Ringe des Saturn*, Sebald's narrator conducts his tour of the history of western decline along the shoreline of Suffolk, at times visiting the inland towns along the way, at times travelling in full view of the North Sea. Among the many photographs interwoven into this text, images of the sea and shoreline are prevalent. Sebald invokes the expanse of sea and shore so as to foreground that very limited and negative perspective of the melancholic which Hegel critiques. Along the shoreline the narrator encounters evidence of western decline through natural and human forces<sup>834</sup>.

Contrairement à l'observateur hégélien qui jouit sur le rivage d'une perspective optimiste, le héros sébaldien, ainsi que l'écrit Maya Barzilai, ne perçoit en ce lieu que les ruines du passé : *In contrast to the secure position of the Hegelian observer who may 'enjoy', always from a distance, the ruins of the past, the coastline in Sebald's narrative is not depicted as a haven*<sup>835</sup>. Et l'élément marin est assimilé à l'histoire naturelle qui finalement engloutit l'histoire et ses décombres ; dans *Die Ringe des Saturn*, Sebald montre comment nos édifices et nos âmes se dissolvent finalement dans l'eau, le sable, le caillou et l'air : *Dunwich mit*

---

<sup>833</sup> Liste des différentes occurrences relevées dans chaque histoire

**Paul Beyerle**

« Die kleine Villa am Seeufer, in der sie lebte, » (63) « Und dort vom Seeufer aus jeden Tag zugesehen habe, » (p. 92)

**Ambros Adelwarth**

« Den Strand entlang. » (p. 127) « Der Onkel Kasimir blieb stehen und schaute auf das Meer hinaus. Das ist der Rand der Finsternis, sagte er. Und wirklich schien es, als sei hinter uns das Festland versunken und als rage nichts mehr aus der Wasserwüste heraus außer diesem schmalen, nach Norden hinauf und nach Süden hinunter sich erstreckenden Streifen Land. » (p. 129) « Den weißen Meeresstrand » (p. 177) « Farblos noch ging der Strand in das Meer und das Meer in den Himmel über. » (p. 186) « Vor der kroatischen Küste. » (p. 188) « Es sind Fischer am Strand. (p. 189) « Noch am Vormittag reden wir davon in einem Kaffeehaus am Ufer des Horns. » (p. 197) « Und dann entlang dem rechtsseitigen, asiatischen Bosphorusufer. » (p. 197) « Und murmelnd bricht sich die Brandung am Ufer. » (p. 212) « Am Abend, wie wir drunten am Strand saßen, sagte Cosmo » (p. 213)

**Max Aurach**

« Am Ufer des Schifffahrtskanals entlang, » (p. 244) « Auf die hellen Städte am anderen Ufer » (p. 257) « Und bis auf die am jenseitigen Ufer in gewissen Abständen hin- und herfahrenden Eisenbahnzüge. » (p. 258-259)

<sup>834</sup> Maya Barzilai, « Melancholia as World History : W.G. Sebald's Rewriting of Hegel in *Die Ringe des Saturn* ». In : Anne Fuchs & J.J.Long, p. 80. Fuchs, Anne & Long J.J. (dir.) : *W.G.Sebald and the Writing of History*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.

« Si la poétique des ruines sébaldienne est devenue un thème central des dernières critiques, moins d'attention cependant a été consacrée d'une part aux relations complexes entre la catastrophe et la mer, d'autre part à ce qui pourrait être appelé « mer-spectateur-bateau ». Dans *Die Ringe des Saturn*, le narrateur sébaldien fait une tournée à travers l'histoire du déclin occidental le long du littoral du Suffolk, soit en visitant les villes du pays situées sur sa route, soit en voyageant face à la Mer du Nord. Parmi les nombreuses photographies, insérées dans le texte, ce sont les images où figurent la mer et le littoral qui prévalent. Sebald évoque suffisamment l'étendue de la mer et du littoral pour mettre en avant cette perspective limitée et négative de la mélancolie critiquée par Hegel. Le long du littoral le narrateur voit l'évidence du déclin occidental à travers les forces naturelles et humaines. » (traduction personnelle)

<sup>835</sup> « À la différence de la situation tranquille dont jouit l'observateur hégélien qui « appréciera » peut-être, toujours de loin, le spectacle des ruines du passé, le rivage dans le récit sébaldien n'est pas représenté comme refuge. » *Ibid.* p. 80-81 (traduction personnelle).

*seinen Türmen und vielen tausend Seelen ist aufgelöst in Wasser, Sand und Kies und dünne Luft*<sup>836</sup>.

Hegel a montré dans les leçons sur la philosophie de l'histoire données à Berlin au cours du semestre d'hiver 1822-1823 la réalisation de la raison et de la liberté dans l'histoire. Certes l'histoire est tragique, mais derrière les apparences chaotiques du devenir (la Raison, pour devenir monde, doit emprunter les voies de son contraire, la passion) règne une raison universelle qui dépasse ses acteurs et transcende leurs buts et volontés finis. La Méditerranée contribue pour Hegel au progrès et à l'évolution matérielle et spirituelle en favorisant les échanges, elle est même aussi le centre sans lequel l'histoire de l'esprit ne serait pas : et selon lui, les nations européennes qui envisagent la mer comme une frontière, devant laquelle on ne doit pas se soumettre mais qui au contraire doit être vaincue, ont atteint un niveau historique qui accroît « l'esprit » dans le monde entier. Pour le philosophe les dangers de la mer doivent inciter les hommes à surpasser ses limites<sup>837</sup>. À cette vision s'oppose celle de W.G. Sebald qui voit dans le rivage la bordure des ténèbres, tel l'oncle Kasimir, en promenade au bord de la mer : *Der Onkel Kasimir blieb stehen und schaute auf das Meer hinaus. Das ist der Rand der Finsternis, sagte er. Und wirklich schien es, als sei hinter uns das Festland versunken und als ragte nichts mehr aus der Wasserwüste heraus außer diesem schmalen, nach Norden hinauf und nach Süden hinunter sich erstreckenden Streifen Land*<sup>838</sup>.

Cette interprétation pessimiste du rivage illustre bien la vision mélancolique du monde de l'auteur. Le héros sébaldien lorsqu'il contemple le littoral voit la fin de la terre ferme ; le bord de mer est aussi le symbole de l'homme exilé, exilé de son pays natal, exilé dans la société industrielle où il ne se reconnaît plus, exilé d'un monde où la Shoah a brisé les notions de raison et d'histoire.

---

<sup>836</sup> « Dunwich avec ses tours et ses milliers d'âmes s'est dissous dans l'eau, transformé en sable, en gravier, évaporé dans l'air léger. » *RS*, p. 192 (*Les Anneaux de Saturne*, p. 190-191)

<sup>837</sup> « As Hegel asserts, those European nations who viewed the sea as the positive sphere of 'conquest', as a border to be overcome, not obeyed, have attained a powerful, world historical position, expanding *Geist* throughout the world. Hegel recognises the dangers of the sea, but views them as incentives for certain people to become more bold, to surpass their limits. » (V 118-119). (*Maya Barzilai*, p. 82) Maya Barzilai, « Melancholia as World History : W.G. Sebald's Rewriting of Hegel in *Die Ringe des Saturn* ». In : Anne Fuchs & J.J. Long, p. 80.

<sup>838</sup> *DA*, p. 129.

## II. 2. 4. Le feu, la flamme, la lumière

Le feu, la flamme, la lumière sont des motifs qui apparaissent souvent<sup>839</sup> dans *Die Ausgewanderten*. Sebald reprend et utilise les valeurs et les significations que les mythologies et traditions prêtent à cet élément.

Au cours du dîner (*Dr Henry Selwyn*) organisé en l'honneur de l'ami du héros éponyme, Edward Ellis, botaniste et entomologiste, un feu est allumé dans la cheminée (p. 21), tandis qu'à l'horizon le coucher de soleil éclaire les nuages qui ressemblent alors aux Massifs alpins et qu'Aileen allume les bougies (p. 22). À la fin de ce repas, le Dr Henry

---

<sup>839</sup> Liste des différentes occurrences (le feu, la flamme, la lumière) relevées dans chaque histoire:

***Dr Henry Selwyn***

« Ein Feuer » (p. 21) « Am Horizont aber war noch das westliche Licht » (p. 22) « Sie zündete die Lichter an, » (p. 22)

***Paul Breyter***

« Und als dann, so fuhr Mme. Landau fort, den See entlang bis nach St. Aubin und weiter hinauf ein Feuer ums andere aufzuleuchten begann, » (p. 64)

***Ambros Adelwarth***

« Nur der Widerschein der Straßenbeleuchtung lag auf ihrem Gesicht. » (p. 130) « Die Tante schaltete die kleine Leselampe an, (p. 131) « Die Strahlen der untergehenden Sonne brachen sich in den Gläsern und blinkten an dem silbernen Schlagzeug der Band, » (p. 178) « Die glitzernden Ohrringe und Halsketten der Damen » (p. 184) « Die sich entfernenden Lichter der Stadt unter einem Regenschleier. » (p. 188) « Eine Ölfunzel angezündet » (p. 188) « Bei abnehmendem Licht vor uns, » (p. 189) « Später seh ich am Fuß der schon ins Dunkel getauchten Insel ein Feuer. » (p. 189) « Des beim Tor hereinfliegenden Lichts. » (p. 198) « Aber hie und da noch ein irrendes Licht. » (p. 200) « Weiß strahlend im Licht. » (p. 202) « Noch nie waren wir von einer solchen Flut des Lichtes umgeben! » (p. 208-209) « Eine phosphoreszierend leuchtende Schaumfläche. » (p. 212) « Im Schein der schwankenden Laterne » (p. 213)

***Max Aurach***

« Hinunter auf das von den südlichsten Bezirken Londons bis weit ins englische Mittelland hinein sich erstreckende Lichternetz, » (p. 220) « Und das Zifferblatt der Weckuhr phosphoreszierte, » (p. 227) « Das mir durch sein nächtliches Leuchten, » (p. 228) « In denen das Winterlicht die menschenleeren Strassen und Plätze durchflutete, » (p. 230) « Dann begannen an verschiedenen Stellen Feuerchen zu flackern, » (p. 233) « Als unversehens aus dem Schatten eines der hoch hinausragenden Gebäude mit wildem Gekreisch ein paar Möwen herausgelten ins Licht. » (p. 234) « Bis die Augen sich an die dort herrschenden seltsamen Lichtverhältnisse gewöhnen, » (p. 236-237) « Der Staub, sagte er, sei ihm viel näher als das Licht, die Luft und das Wasser. » (p. 238) « Das Wadi Halfa war zu jeder Tages- und Nachtzeit durchstrahlt von einem flimmernden, ungeheuer grellen Neonlicht, und unter dieser erbarmungslosen, nicht den geringsten Schatten zulassenden Beleuchtung sehe ich Aurach, » (p. 243) « Und an ihren Rändern entlang seien die letzten Sonnenstrahlen eingefallen und hätten eine ganze Zeitlang das gesamte Panorama wie in einem einzigen Feuerschein aufleuchten lassen. » (p. 249)

« Diese gleichsam bengalische Illumination (p. 250) Dasselbe taube Licht senkte sich durch die Fenster herein, » (p. 268)

« Hat in einer flachen eisernen Schale eine Opferflamme gelodert. » (p. 272) « Nebst dem silbernen Leuchter, » (p. 292) « An seinen strahlenden Dahlienstöcken vorbei » (p. 296) « Nachdem der Vater zurück ist, wird die aus vielen bunten Wachssträngen geflochtene Kerze zum Sabbatausgang angezündet. » (p. 297) «Selbst das feinste Zeug kann man nach dieser Eintauchung, [...] an ein Licht halten und zu Asche verkohlen lassen, ohne dass es Feuer fängt. » (p. 299) « Und das Licht fällt wie eine Jakobsleiter schräg in das mich umgebende Dämmer herein. (p. 300) «Wenn die Sterne aufgehen. » (p. 301) « In einem dunklen, sternenübersäten Kleid. » (p. 303) « Das ganze Bild ist voller Schnee, und mittendrin sitzt ein kohlschwarzer Rabe. » (p. 304) « Sie macht künstliche Blumen aus Draht, Crêpe- und Seidenpapier, » (p. 304) « Er hat auch eine Sammlung von bunten Steinen in seinem Naturalienkabinett – » (p. 305) « Mit Tannenzweigen und gelben und blauen Fähnchen geschmückt. » (p. 305) « Eine Decke aus rotem Samt und einmal eine kupferne Wärmflasche » (p. 306) « Die Gänse sind aus ihrem Verschlag verschwunden. [...] Ein paar Frauen kommen aus dem Dorf zum Federschleifen. Sie sitzen in der kleinen Kammer, jede mit einem Haufen Federn vor sich, und schleifen bald die ganze Nacht. Alles schaut aus wie eingeschneit. Aber am Morgen, wenn wir wieder aufsteigen, ist die Kammer so sauber und federlos, als wäre nichts gewesen.[...] Die Aufgabe von Papa ist es, derweil mit einer Gänsefeder im Haus herumzugehen und nachzusehn, » (p. 307) «Mit einem leichten Rauschen sich ausgießende Gaslampenlicht, » (p. 314) « Von dessen Decke herunter eine nagelneue messingne, gleichfalls ans Gas angeschlossene Schabbesleuchte hing, » (p. 314) « Die Alleen sind dann mit bunten Lampions überspannt und in ein magisches Licht getaucht. » (p. 316) « Dass wir in den Nächten nach dem Halleyschen Kometen Ausschau hielten, » (p. 316) « Wie der Mondschatten langsam die Sonne verdunkelte, » (p. 316) « Wegen des Gegenlichts, » (p. 355)

Selwyn raconte une période de sa vie passée en Suisse au cours de laquelle il s'est passionné pour l'alpinisme et a fait la connaissance du guide Johannes Naegeli. Le feu dans la cheminée, la lumière du coucher de soleil et les flammes des deux bougies signifient ici l'élément autour duquel on se réunit pour se souvenir et découvrir à nouveau les traces de son passé. C'est également au cours d'un repas (*Paul Bereyter*) donné à l'occasion de l'anniversaire de Lucy Landau que des feux s'allument autour du lac sous les yeux émerveillés de l'enfant (p. 64). La tante Fini (*Ambros Adelwarth*) – plongée dans ses pensées – allume la lampe avant de poursuivre son récit sur l'oncle Ambros Adelwarth (p. 131). Mais c'est dans *Max Aurach* que le motif du feu et de la lumière se manifeste de manière prégnante – nous avons répertorié environ une trentaine d'occurrences ; grâce à la lumière vert tilleul du réveil (p. 227, 228) le narrateur de *Max Aurach* se sent protégé en exil, la lumière hivernale baigne les villes et les places désertes de Manchester (p. 230), la lumière vacillante des feux signale dans la nuit au narrateur la présence d'enfants miséreux sur un terrain vague (p. 233), les derniers rayons du soleil illuminent la ville gris anthracite de Manchester sous les yeux de Max Aurach (p. 249), la bougie multicolore – dans les feuillets de Luisa Lanzberg – est allumée le jour du Sabbat (p. 297), la lumière, l'été, traverse les persiennes et pénètre la pièce à la manière d'une échelle de Jacob (p. 300).

Des exemples cités ci-dessus il ressort que le feu, la flamme, la lumière s'opposent à la face négative du progrès et des destructions de l'histoire : le souvenir, le monde illusoire de l'enfance, le rôle protecteur du pays natal, la lumière dispensée par la nature ou réfléchi par la présence d'enfants, la permanence des traditions sont autant d'éléments qui affichent une signification positive.

## II. 2. 5. Les miroirs

Objet miroir, mot composé avec le substantif « miroir », jeux de miroir avec l'eau, le verre, l'air, verbe « miroiter », ce motif tient une place importante dans l'ouvrage. Quelle est sa signification au-delà de ce que nous appelons l'« esthétique du vertige » ?

C'est le mot *speculum* (miroir) qui est à l'origine du mot spéculation. Spéculer signifiait observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir. Ce mot abstrait provient de l'étude des astres reflétés dans des miroirs. C'est la raison pour laquelle le miroir, surface réfléchissante, contient un symbolisme très riche dans le domaine de la connaissance. À cette signification s'ajoute l'idée de jeu : la manière dont en use l'auteur dans

les quatre histoires<sup>840</sup> transmet cet aspect ludique appartenant également à la connaissance, dans la mesure où le miroir renvoie l'image, l'amplifie, la multiplie mais surtout ici esthétique la réalité et brouille les contours car il produit un espace entre ce qui est et son reflet. Peut-être aussi le miroir, à la différence de la fenêtre ouverte sur le dehors, est-il un accessoire pour des personnages toujours renvoyés à eux-mêmes, à une histoire à laquelle ils n'échappent pas ?

Dans *Dr Henry Selwyn*, le miroir correspond bien à l'idée de vertige du souvenir pour autant qu'il confond les frontières de l'espace et du temps ; il réfléchit l'univers du Dr Selwyn qui vit avec ses souvenirs d'exilé et qui, réfugié au fond de son jardin, a abandonné l'existence dans sa dimension calendaire. Les fenêtres de la maison composées chacune de douze carreaux font l'effet de miroirs sombres (p. 8), Aileen installe l'écran devant le miroir pour la projection des diapositives (p. 26). Le Dr Selwyn est confronté sans cesse à son passé tragique auquel il essaie de se dérober et le miroir illustre ce jeu spéculaire entre des souvenirs sombres et douloureux, la passion pour la montagne et une existence insignifiante. Dans la seconde histoire, le jour où Paul Bereyter met fin à ses jours, les vitres de ses fenêtres ont des reflets couleur de plomb (p. 89), le souvenir d'enfance de l'instituteur évoquant un train qui passe au bord d'un lac s'exprime à travers l'image d'une fumée blanche, s'échappant de la locomotive, et de voyageurs qui au travers des fenêtres font des signes et se reflètent dans l'eau (p. 92). Certes le miroir joue ce même rôle dans *Ambros Adelwarth* puisqu'il estompe les frontières entre le passé et le présent, mais il se détermine plutôt dans la négativité, l'illusion, le départ, la fuite : la deuxième crise nerveuse de Cosmo est causée par les jeux de miroirs inversés d'un film allemand – *Dr. Mabuse, der grosse Spieler* (1922) – (p. 141), Ambros Adelwarth, avant de quitter sa maison de Mamaroneck, glisse dans le miroir une

---

<sup>840</sup> Nous avons relevé les différentes occurrences dans chaque récit :

***Dr Henry Selwyn***

« Die Scheiben der zwölfmal unterteilten Fenster schienen alle aus dunklem Spiegelglas. » (p. 8) « Nach den halbverfallenen viktorianischen Glashäusern » (p. 13) « Und die auf einen Holzrahmen gespannte Leinwand, die Aileen noch hereingebracht hatte, vor den Spiegel gestellt. » (p. 26) « Der im Süden die Ebene überragende, über zweitausend Meter hohe Berg Spathi wirkte wie eine Luftspiegelung hinter der Flut des Lichts. » (p. 28)

***Paul Bereyter***

« Um uns den Beichtspiegel, » (p. 53) « Bleiern glänzten die Fensterscheiben, » (p. 89) « Das Spiegelbild drunten im Wasser » (p. 92)

***Ambros Adelwarth***

« In dem er gefangen und durch Spiegelverkehrungen verrückt gemacht werden sollte. » (p. 141) « Im Spiegel der Flurgarderobe steckte eine seiner Visitenkarten mit einer Nachricht für mich, » (p. 150) « Im Davonfahren sah ich sie im Rückspiegel, » (p. 152) « Lüster aus Venezianerglas » (p. 177) « Wie eine Luftspiegelung » (p. 191) « Sondern der See hat vielmehr einen wunderbar durchsichtigen Wasserspiegel, » (p. 212)

***Max Aurach***

« Und spiegelte die weißen, am Himmel dahintreibenden Wolken. » (p. 234) « Infolge der Ungeschicktheit des Malers und der schwierigen Perspektive, die er gewählt hatte, wirkten die menschlichen Figuren sowohl als die Lasttiere in ihren Umrissen leicht verzerrt, so dass es, wenn man die Lider halb senkte, tatsächlich war, als erblicke man eine in der Helligkeit und Hitze zitternde Fata Morgana. » (p. 243) « In den glänzenden Glasfassaden der teils nur zur Hälfte belegten, teils gar nicht ganz fertiggestellten Bürohäuser spiegelte sich das umliegende Schuttland und spiegelten sich die weißen, von der Irischen See hereintreibenden Wolken. » (p. 267) « Als ich mich im Spiegel erblickte. » (p. 282)



carte de visite pour avertir de son départ pour Ithaca (p. 150), et le narrateur, alors qu'il quitte Cedar Glen West, aperçoit dans le miroir de son rétroviseur l'image de la tante Fini enveloppée dans son manteau noir, exactement, dit-il, comme l'image qu'elle m'a décrite la veille de l'oncle Ambros lors d'une de ses visites à Ithaca (p. 152) : ici le miroir désigne le passage du temps, la suite des générations, le passé et le présent sont mis sur le même plan. Les jeux de miroirs créent une deuxième dimension niant l'existence réelle à l'instar des lustres en cristal qui s'associent à l'étourdissement et à l'ivresse des jeux du Casino (p. 177). Les miroirs ou les surfaces miroitantes dans *Max Aurach* appartiennent à la noirceur de la ville ou reflètent la blancheur de la nature : ce sont les eaux étincelantes et noires du canal situé non loin de la chambre d'hôtel du narrateur qui renvoient le blanc des nuages (p. 234), ce sont les parois de verre étincelantes des immeubles de bureaux qui réfléchissent l'image des nuages blancs accourus de la mer d'Irlande (p. 267-268).

## II. 2. 6. Les couleurs : blanc, noir, vert,

La couleur se révèle très présente dans *Die Ausgewanderten* et procède d'une appréhension phénoménologique que nous retrouvons dans l'incipit d'*Austerlitz*. Le narrateur y écrit qu'il se souvient des yeux et du regard de certains animaux du Nocturama d'Anvers et il les compare à ceux des peintres et des philosophes qui *par la pure vision et la pure pensée tentent de percer l'obscurité qui nous entoure*<sup>841</sup> : ceci n'est pas sans rappeler la « Théorie des couleurs » de Goethe, lequel, contre Newton, soulignait que l'abstraction mathématique ne représente qu'un des modes d'accès à la connaissance et proposait de donner priorité à la perception visuelle de l'observateur.

Nous avons dressé une liste des occurrences pour chaque récit : les couleurs dominantes sont le blanc<sup>842</sup>, le noir<sup>843</sup> et le vert<sup>844</sup>.

<sup>841</sup> « Von den in dem Nocturama behausten Tieren ist mir sonst nur in Erinnerung geblieben, dass etliche von ihnen auffallend große Augen hatten und jenen unverwandt forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt. » *Aust.*, p. 11

<sup>842</sup> Le blanc comme le noir, peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique. Absolu, il signifie soit l'absence, soit la somme des couleurs. Il se place ainsi tantôt au départ tantôt à l'aboutissement de la vie diurne et du monde manifesté, ce qui lui confère une valeur idéale, asymptotique. Dans la coloration des points cardinaux, la plupart des peuples en ont fait la couleur de l'Est et de l'Ouest, c'est-à-dire de ces deux points extrêmes et mystérieux où le Soleil – astre de la pensée diurne – naît et meurt chaque jour. Le blanc, dans les deux cas est une valeur limite, de même que ces deux extrémités de la ligne infinie de l'horizon. Il est couleur de passage : couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance. Tout le symbolisme de la couleur blanche et de ses emplois rituels découle de cette observation de la nature, à partir de laquelle toutes les cultures humaines ont édifié leurs systèmes philosophiques et religieux. (Dictionnaire des symboles)

<sup>843</sup> Symboliquement, le noir est le plus souvent entendu sous son aspect froid, négatif. Contre-couleur de toute couleur, il est associé aux ténèbres primordiales, à l'indifférencié originel. Installé ainsi au-dessous du monde, le noir exprime la passivité absolue, l'état de mort accomplie et invariante. Le noir est couleur de deuil sans espoir.

Dans le *Dr Henry Selwyn*<sup>845</sup>, la récurrence du blanc – environ une dizaine d’occurrences – trouve sa signification dans la polysémie – déjà commentée – de la photographie du glacier de l’Oberaar (p. 25). Le narrateur décrit son arrivée à la propriété du Dr Selwyn : *Jenseits des Rasens, nach Westen, öffnete sich die Landschaft, ein Park mit einzeln stehenden Linden, Ulmen und immergrünen Eichen. Dahinter die sanften Wellen der Äcker und das weiße Wolkengebirge am Horizont* (p. 9-10). Le blanc manifeste la transcendance de la nature et c’est en elle que le Dr Henry Selwyn trouve l’apaisement de la tension entre identité et exil : la blancheur de ses cheveux (p. 10), ses trois chevaux blancs (p. 11), la salle de bain peinte en blanc (p. 15), l’escalier de couleur blanche (p. 16), le foulard blanc qu’il porte autour du cou (p. 19) pourraient alors vouloir dire la volonté du héros éponyme d’aller au-delà des drames historiques, des passions, des deuils, des infortunes. Au cours du dîner, avant qu’il ne raconte ses souvenirs d’alpiniste, des formations nuageuses « blanches comme la neige », rappelant au narrateur les massifs alpins, illustrent dans la lueur vespérale la prééminence de la nature : *Am Horizont aber war noch das westliche Licht und stand ein Wolkengebirge, dessen im Einnachten noch schneeweiße Formationen mich an die höchsten Massive der Alpen erinnerten* (p. 22). Et si le blanc domine, la couleur verte affiche l’énergie de la matière et de la vie : les chênes de la propriété du Dr. Selwyn sont à feuilles persistantes – *immergrün* – (p. 9), la peinture de la cuisine du narrateur a la couleur verte du petit pois – *erbsfarben* – (p. 15), le frigidaire est vert comme la turquoise - *türkisgrün* (p. 15),

---

Le noir absorbe la lumière et ne la rend pas. Il évoque, avant tout, le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l’angoisse, la tristesse, l’inconscience et la Mort. En tant qu’évocat du néant et du chaos, c’est-à-dire de la confusion et du désordre, il est l’obscurité des origines ; il précède la création dans toutes les religions. Pour la Bible, avant que la lumière soit, la terre était informe et vide, les ténèbres recouvraient la face de l’Abîme. Et pour la mythologie gréco-latine, l’état primordial du monde était le chaos. (Documentation extraite du Dictionnaire des symboles)

<sup>844</sup> Entre le bleu et le jaune, le vert résulte de leurs interférences chromatiques. Mais il entre avec le rouge dans un jeu symbolique d’alternances. Verte est la couleur du règne végétal se réaffirmant, de ces eaux régénératrices et lustrales, auxquelles le baptême doit toute sa signification symbolique. Le vert est couleur d’eau comme le rouge est couleur de feu, et c’est pourquoi l’homme a toujours ressenti instinctivement les rapports de ces deux couleurs comme analogues à ceux de son essence et de son existence. Notre époque célèbre aussi le vert, symbole de la *nature naturiste*, avec une force particulière, depuis que la civilisation industrielle menace cette nature de mort. Le vert des mouvements écologistes ajoute ainsi au symbolisme premier de cette couleur une nuance nostalgique, comme » si le printemps de la terre devait inexorablement disparaître sous un paysage de béton et d’acier. (Documentation extraite du Dictionnaire des symboles)

<sup>845</sup> *Dr Henry Selwyn* : « An der Nordseite waren die Ziegel **grün** geworden » (p. 9) « Ein Park mit einzelnen stehenden Linden, Ulmen und **immergrünen** Eichen. » (p. 9) « Das **weiße** Wolkengebirge am Horizont » (p. 10) « Stets eine **goldene** Lesebrille » (p. 10) « Das **weiße** Haar hatte er zurückgekämmt » (p. 10) « Eine der **weißen** Strähnen » (p. 11) « Drei schwere **Schimmel** » (p. 11) « **Herbstzeitlose** » (p. 13) « An denen eine Unzahl **rotgelber** Früchte hing. » (p. 14) « Die Wolkenbänke am Himmel » (p. 15) « Der **erbsfarbene** Anstrich der Küche » (p. 15) « Der **türkisgrüne** » (p. 15) « Als wir das Badezimmer, [...] **weiß** ausgemalt haben, » (p. 15) « **Weiß** gestrichene, eiserne Treppe » (p. 16) « Einen **weißen** Foulard » (p. 19) « Zwei **silberne** Leuchter » (p. 22) « Und auch draußen begann das **Grün blauschattiger** und **tiefer** zu werden. Am Horizont aber war noch das westliche Licht und stand ein Wolkengebirge, dessen im Einnachten noch **schneeweiße** Formationen » (p. 22) « Die Vorspeise bestand aus einigen wenigen, mit marinierten jungen Spinatblättern bedeckten **grünen** Spargeln. » (p. 22) « Und das unbestellte Land **ein einziges Grün in Grün**, das durchsetzt war von den Aberhunderten **weißen** Segeln der Windpumpen. » (p. 28) « Vor unseren Fenstern die **grünen** und **grauen** Lanzetten zweier Weiden » (p. 30)

et la projection de diapositives à la fin du repas offre la vue d'un paysage vierge totalement vert – *ein einziges Grün in Grün* – (p. 28). Dans *Paul Bereyter*<sup>846</sup> c'est le vert qui l'emporte (nous avons relevé sept occurrences). Cette couleur ici a un spectre plus large ; elle est toujours celle de la nature et de l'élément terre, mais elle représente également l'élément aquatique : ainsi l'ancienne maison Lerchenmüller qu'habitait Paul est implantée au milieu des carrés verts du potager (p. 44), le pullover du narrateur enfant sur lequel apparaît un cerf que l'instituteur Paul Bereyter dessine au tableau est vert foncé – *dunkelgrün* – (p. 46), le narrateur et son ami Fritz observent longuement l'aquarium d'un vert intense – *tiefgrün* – (p. 48), Lucy Landau et Paul Bereyter regardent l'eau verte de la Furieuse (p. 67), Paul dans le jardin de Bonlieu contemple la verdure (p. 85). Le noir est présent dans les cahiers de toile noire (*die schwarzen Wachstumshäfte*) (p. 87) sur lesquels Paul Bereyter recopie des extraits de textes d'auteurs exilés racontant des histoires de suicide et le jour où l'instituteur met fin à ses jours (p. 89-90), les sapins sont de couleur noire, les vitres des fenêtres ont des reflets de plomb et le ciel est aussi sombre que l'encre comme si la nature, par empathie, avait revêtu l'habit de la mélancolie : *Die Tannenwälder standen schwarz in den Bergen, bleiern glänzten die Fensterscheiben, und der Himmel hing so tief und so dunkel herunter, als müsste eine tintige Flüssigkeit gleich herauslaufen aus ihm.* (p. 89-90). Le blanc occupe le « territoire » d'*Ambros Adelwarth*<sup>847</sup> (31 occurrences) : la robe du jeune derviche est blanche (photographie

<sup>846</sup> *Paul Bereyter* : « Von den **grünen** und **bunten** Gemüse- und Blumenbeeten der Gärtnerei, » (p. 44) « In den **blau emaillierten** Straßenschildern, » (p. 45) « In ein gleichmäßig stilles **Schneien.** » (p. 46) « Lag bereits so viel **Schnee,** » (p. 46) « In meinem **dunkelgrünen** Pullover (p. 46) « In der ein **tiefgrünes,** luftdurchsprudteltes Forellenaquarium der Hauptanziehungspunkt war. » (p. 48) « Neben dem **grünen** Kachelofen. » (p. 51) « Die Fenster zur Hälfte mit **Kalkfarbe weißeln** lassen. » (p. 51) « Und an der Tafel einen mit **lila** Kreide gezeichneten Adventsaltar, eine **rotgelbe** Monstranz oder derlei sonst vorfand, » (p. 53-54) « Einen zusammengehaltenen **violetten** Schal. » (p. 56) « Corradi trug stets einen **grünen** Augenschirm » (p. 58) « Ins **grüne** Wasser der Furieuse geschaut » (p. 67) « Und zwischenhinein ist er lang einfach irgendwo gesessen und hat in das um ihn herum sich vermehrende **Grün** hineingeschaut. » (p. 85) « indem sie mir die schwarzen Wachstumshäfte aushändigte, » (p. 86-87) « Die Tannenwälder standen **schwarz** in den Bergen, **bleiern** glänzten die Fensterscheiben, und der Himmel hing so tief und so dunkel herunter, als müsste eine **tintige** Flüssigkeit gleich herauslaufen aus ihm. » (p. 90) « Die **weißen** Dampfwolken in der **blauen** Luft, » (p. 92)

<sup>847</sup> *Ambros Adelwarth* : « Habe ich mir meine amerikanische Zukunft in allen Einzelheiten und **Farben** ausgemalt. (p. 102) « In einem **dunkelbraunen** Oldsmobile » (p. 102) « Mit den **weißen** Zwillichhandschuhen, » (p. 107) « Und große Mengen von **Strassschmuck** » (p. 107) « Eine Vorliebe für **braune** Glacéhandschuhe » (p. 115) « Nur **schwarzes** Wasser, » (p. 120) « So **tintenschwarz** und so tief hing jetzt der Himmel herab. » (p. 126) « In dem **blauen** Sessel gesessen, » (p. 149) « Ein **weißes** Netz » (p. 151) « Mit dem **schwarzsamtenen** Kragen » (p. 152) « In einem **schwarzen,** zu schwer gewordenen Wintermantel » (p. 152) « Umwölkt von **weißen** Auspuffschwaden » (p. 152) « So lichtüberstrahlt erschien jetzt die aus lauter verschiedenen **grünen** Flecken zusammengesetzte Oberfläche der Erde. » (p. 154) « Leuchteten in der Abendsonne stellenweise **hellgrün** die Lärchen heraus. » (p. 155) « Und den lange nach Sonnenuntergang noch von **orange-, flamingo-** und **goldfarbenen** Strömungen durchzogenen westlichen Himmel. (p. 156) « Ein **weißblühender** Strauch (im Schein des Lampenlichts glaubte ich einen Augenblick, er sei **schneebedeckt**) » (p. 156) « Wie **weiße** Vorhänge in einen **nachtschwarzen** Raum. » (p. 158) « **Blassblau** undulierten Dame » (p. 158) « In denen **blaue** Sternhyazinthen, **weißes** Schaumkraut und **gelber** Bocksbart nebeneinander wuchsen. » (p. 160) « Ein **Gänseflügel** » (p. 160) « **Feuerroter** Haarschopf, » (p. 160) « Den **weißen** Gänseflügel » (p. 169) « Einen **grünen** Zellophanschirm » (p. 169) « Ein paar **schwarze** Ärmelschoner (170) Mit dem **Gänseflügel** » (p. 171) « **Grüne** Alleen, » (p. 171) « Die **weißen** Tücher » (p. 174) « In den in allen **Kaleidoskopfarben** funkelnden und von dudelnden Tongirländen durchwobenen Automatenälen » (p. 176) « Von **jadegrünen** Glasparavents » (p. 177) Den **weißen** Meeresstrand » (p. 177) « Der **weißen** Schleiflacksessel (p. 178) « **Rosarote** Quellwolken bis unter den **goldumrankten** Plafond. » (p. 178-179) « Den **blauen** Qualm » (p. 179) « Die

p. 199) : *Er trug ein sehr weites, bis auf den Boden reichendes Kleid und ein enganliegendes, ebenso wie das Kleid aus feinstem Leinen geschneidertes Jäckchen* (p. 199-200). Le blanc réunit la diversité, rassemble le vaste monde et les vastes pensées de la mémoire, recrée les espaces en une unité métaphysique, abolit les rapports de l'un et du multiple à la manière d'un thème et de ses milles variations et délivre des liens de la pesanteur : les gants (p. 107), les gaz d'échappement sont blancs (p. 152), un arbuste est blanc comme s'il était recouvert de neige (p. 156), la plume d'oie est blanche (p. 160, 169), le bord de mer est blanc (p. 177), de même les plumes de héron (p. 182), les yachts (p. 190), le sommet de l'Olympe est recouvert de neige (p. 193), le marbre (p. 196), le clair de lune sont blancs (p. 203), tout est blanc comme la neige (p. 211), et la ville envahie par le crépuscule est blanche (p. 214).

---

**weißen** Glacéhandschuhe » (p. 179) « Wie ihre Blätter **silbergrau** sich wendeten im Wind. » (p. 182) « Die **weißen** Reiherfedern » (p. 182) « **Nilgrün, crevettenfarben** oder **absinthblau**. » (p. 182) « Von **schwarzen** Männerfiguren » (p. 182) « In seinem inwendig **vergoldeten** Rolls » (p. 183) « Einen **gelben** Leinenanzug » (p. 183) « Einen **schwarzlackierten** Strohhut » (p. 183) « Ein wunderbar **rosarot** durch die gedämpfte Atmosphäre leuchtendes Hummertier, das langsam manchmal eines seiner Glieder rührte, lag zwischen ihnen auf einer **silbernen** Platte. » (p. 183) « Die **weißen** Hemdbrüste der Herren » (p. 184) « Eine ungeheuer feingliedrige, beinahe transparente Person in **grau-** und **braunseidenen** Moirékleidern, » (p. 185) « Ihren **weißen** Sommerhut » (p. 186) « **Weißen** Angorakaninchen » (p. 186) « **Weinrotes** Leder » (p. 186) « Perlgrau schwebend » (p. 189) « Hinter den **schwarzblauen** albanischen Bergen, » (p. 189) « Zwei **weiße** Hochseejachten unter **weißen** Rauchfahnen » (p. 190) « Des **dunkelgrün** bewaldeten Caps Varvara, » (p. 190) « Nie **blauerer** Wasser gesehen. Wirklich **ultra marin**. » (p. 191) « Dann allmählich deutlicher werdend das **Baumgrün** und das **buntfarbige** Häusergewirr. » (p. 191) « Die **bleigrauen** Kuppeln der Moscheen » » (p. 192) « So viel verschiedenes **Grün**. » (p. 192) « Häuser aus braun und grau verwitterten Balken und Brettern, » (p. 193) « Eine **blaue** Berglinie und das **beschneite** Haupt des Olympos. » (p. 193) « Aus **weißem** Marmor. » (p. 196) « **Blau** gestrichene Tür » (p. 196) « Frisch **geweißelt**. Die Wände wie **Schnee**. » (p. 196) « **Feuerfarben, kupfern** und **purpurrot** die von der untergehenden Sonne durchstrahlten Wolkenhalden darüber. (p. 197) « Wir steigen hinauf auf das Dach und sehen über uns gewölbt einen bewegten Baldachin, **schwarzweiß** gemustert, » (p. 197) « Mit **immergrünem** Gehölz. » (p. 197) **Weiße** Sommerhäuser. » (p. 198) « In die **sandweiße** Helligkeit des Hafenplatzes. » (p. 199) « Eine **graue** Taube » (p. 199) « Der **dunkelgrün** verhangenen Felsen » (p. 200) « Heute die Aufnahmen von dem **weißen** Knaben » (p. 200) « **Weiß** strahlend im Licht. » (p. 202) « **Rosafarbener** Schein » (p. 202) « In dem **weißen** Mondlicht » (p. 203) **Grellgelben** Gehrock am Leib, (p. 205) « Die Erde unter den **schwarzen** Stöcken **rostfarben**, ausgezehrt und versengt. » (p. 208) « Aus dem **weißen** Kreidegestein. » (p. 208) « Die **schwarzen** Zelte » (p. 210) « Eine **dunkelgrüne** Suppe » (p. 210) « Auf dem **bunten** Teppich » (p. 211) « Auf einen der vielen **weißen** Flecken » (p. 211) « Das **grünende** Korn » (p. 211) « Alles **weiß** ist vom Schnee » (p. 211) « Ein **absinthfarbener** Grabesschimmer aus seiner Tiefe herauf. » (p. 212) « **Grüne** Klüfte, » (p. 212) « Eine geheimnisvolle **weiße** Linie, » (p. 212) « Und der **braunblau** gefiederte, **rotschnablige** Vogel » (p. 213) « Und einen Schmetterling mit **goldgesprenkelten** Flügeln. » (p. 213) « Lief gleichmäßig die **blauschwarze** Höhenlinie des arabischen Gebirges von Moab den Horizont entlang, » (p. 214) « Außerdem vermerkte der Großonkel, dass es in den späten Nachmittagsstunden des Vortags zu schneien begonnen habe und dass er, indem er durch das Hotelfenster hinausschaute auf die **weiß** in der sich herniedersenkenden Dämmerung schwebende Stadt, viel an früher habe denken müssen. » (p. 214)

<sup>848</sup> *Max Aurach*: « Dessen **orangefarbener** Sodiumpulz mir ein erstes Anzeichen dafür war, » (p. 220) « **Eisgraues** Meer. » (p. 220) « In ihrem **rosaroten** Morgenmantel, » (p. 223) « In einem **schwarzlackierten** Rahmen, » (p. 224) « Die auf einer **elfenbeinfarbenen** Blechkonsole » (p. 227) « In einem mir aus der Kindheit vertrauten stillen **Lindgrün**, von dem ich mich in der Nacht immer auf unerklärliche Weise behütet fühlte. » (p. 227) « Die **bunten** Damen » (p. 229) « Die **graugrünen** Pfundnoten und die **ziegelroten** Zehnschillingscheine » (p. 229) « Ganz und gar **schwarz** gewordenen Monumentalbauten » (p. 230) « Die **anthrazitfarbene** Stadt, » (p. 230-231) « Der **weiße** Nebel » (p. 233) « **Schwarzglänzend** lag an diesem strahlend hellen Tag das Wasser in seinem von schweren Quadern eingefassten Bett und spiegelte die **weißen**, am Himmel dahintreibenden Wolken. » (p. 234) « Ein blühendes **Mandelbäumchen** » (p. 236) « Die **karmिनrot, blattgrün** und **bleiweiß** in der Dürsterkeit glänzenden Farbtöpfe, die **blauen** Flammen der beiden Paraffinöfen, » (p. 237) « In dem **grauen** Schein, » (p. 237) « Da er **die Farben** in großen Mengen aufträgt » (p. 237) « Als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe **grauer, eingäschterter**, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter. » (p. 240) « Vorbei an den jenseits des **schwarzen** Wassers Stadtteilen » (p. 244) « Deren **schwarze** Schieferdächer » (p. 246) « In der **weißen** Luft, » (p. 246) « einen **tiefschwarzen**, in keiner Weise mehr differenzierten Bezirk. » (p. 250) « Ein **gelbgrauer** Rauch » (p. 251) Das **blässgrüne**, (251) « Und dass es mir schon beim Einatmen **schwarz** wurde vor den Augen. » (p. 254) « Den mitten im Sommer **schneeweiß** schimmernden größten Eisstrom Europas zu zeigen. » (p. 257) « Und unter dem **Mandelbäumchen** auf dem Hof » (p. 261) « Er hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und **Goldfarbe** gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoss. » (p. 262) « G.I. on her **Blue** Candlewick Cover, » (264) « Über die weiten, zur Winterzeit **tiefschwarzen** Niederungen der Isle of Ely, » (p. 267) « Und die ständig **wechselnden Farben** des Himmels. » (p. 267) « Und spiegelten sich die **weißen**, von der Irischen See hereintreibenden Wolken. » (p. 268) « Das **Mandelbäumchen** stand im Begriff zu blühen, » (p. 268) « Und auf dem **schwarz** verkrusteten Boden in der Mitte des Raumes stand die Staffelei mit einem **schwarzen**, bis zur Unkenntlichkeit überarbeiteten Karton. » (p. 268) « Saß in seinem **roten** Samtfauteuil im Halbdunkel des Hintergrunds, » (p. 269) « In einem Ballkleid aus **grauer** Fallschirmseide und mit einem breitkrepigen, mit **grauen Rosen** besteckten Hut. Kaum setzte ich mich, von der Arbeit ermüdet, in meinen Sessel, höre ich ihre Schritte draußen auf dem Pflaster der Gasse. Sie rauscht beim Hoftor herein, an dem **Mandelbäumchen** vorbei und steht auch schon auf der Schwelle der Werkstatt. » (p. 271) « Ich glaube, die **graue** Dame versteht nur ihre Muttersprache, » (p. 271) « Und auf jedem dieser mit **rotbraunem** Tuch bespannten Podeste hat in einer flachen eisernen Schale eine Opferflamme gelodert. » (p. 272) « Und einen **tiefschwarzen** Nachthimmel hineinkopiert. » (p. 274) « Neben einer Dame mit einem **blauen** Tirolerhut, » (p. 280) « Die **weißen** Felsen von Dover, das **grüne** Hecken- und Hügelland südlich von London und dann, » (p. 281) « Wie ein niedriges **graues** Gebirge am Horizont heraufkommend, » (p. 281) « Ein Paar **tiefschwarze** kurze Hosen, **knallblaue** Kniesocken, ein ebensolches Jackett, ein **orangefarbenes** Hemd, » (p. 282) « Die **papageienhafte** Schuluniform, » (p. 284) « Die uns aufgezwungene outrierte **Farbenprächtigkeit** » (p. 284) « Deswegen gebe ich das Kuvert jetzt lieber aus der Hand, sagte Aurach, und trat mit mir hinaus auf den Hof, über den er mich noch begleitete bis zu dem **Mandelbaum**. » (p. 289) « die immer voller **Gänse** gewesen ist » (p. 291) « mit **grünen** Blechplättchen » (p. 291) « auf dem **weiß** geputzten Boden, » (p. 292) « Zwei **grünsamtene** Sessel » (p. 292) « Außerdem steht auf dem Tisch ein Porzellanschwan mit offenen Flügeln und darin das von einer Manschette aus **weißen** Spitzen umgebene **immergrüne** Brautbukett unserer Ib. Mama, nebst dem silbernen Leuchter, » (p. 292) « Auf dem Vertiko an der Wand liegt aufgeschlagen ein **roteingebundener** Prachtband von Albumformat mit **goldenen** Weinlaubranken. » (p. 292) « Hat der Honigstock seinen Platz. Er hat feste, dunkle Blätter und viele Blütendolden aus **weißen**, pelzigen Sternchen mit einer **rosa** Mitte. » (p. 293) « Mit **bunten** Blumen- und Gemüsegärten. » (p. 294) « Die **grünen** Läden » (p. 295) « Auf die **goldenen** Kringel » (p. 296) « Die bauchige **weiße** Kaffeekanne mit dem **kobaltblauen** Knauf » (p. 296) « Einmal beim Heimgehen ist der Leo untröstlich über seinen neuen, aus gesteiftem **hellblauweißem** Baumwollstoff geschneiderten Matrosenanzug, » (p. 297) « Fahren bald die **grellweißen** Blitze herunter, » (p. 298) « Und ein breites, zusammengenähtes Band, an dem, mit schmaleren **Seidenbändern** übers Kreuz eingefangen, große und kleine **Silberstücke**, als wären Orden und Auszeichnungen, angebracht sind: die von mir neidelig immer bestaunten Hollegraschmünzen, die der Leo jedes Jahr von seinem Patenonkel Selmar aus Leutershausen bekommt. » (p. 298) « In dem **grünen** Zimmer, » (p. 300) « Die Damen sind sehr schön ausgestattet mit Federhüten und Schleiern und Sonnenschirmen aus **Spitze** oder aus **bunter** Seide. » (p. 300) « Und wir haben sie ausgeschmückt mit **vielfarbigen** Glanzpapiergirlanden und lange Ketten aus aufgefädelten Hagebutten. Von der Decke herab hängen **rotbackige** Äpfel, **gelbe** Birnen und **goldgrüne** Trauben, » (p. 301) « Draußen vergehen allmählich die **Farben**. » (p. 302) « Ein Kleid aus **himbeerfarbener** Seide » (p. 302) « Mit **schwarzer** Krawatte, » (p. 303) « In einem **dunklen, sternensäten** Kleid. » (p. 303) « Mit **farbiger** Kreide (305) « Im **gelben** Zimmer » (p. 308) « Die kleinen **gelben** Drachen » (p. 308) « In die **grünen** Flaschen » (p. 310) « Die **schwarzlackierten** Hirschkäfer, » (p. 310) « Mit einer winzigen **weißblauen** Häherfeder » (p. 310) « In dem **blausamtene** Ansichtskartenalbum, (p. 314) « Auf die **grün** bewaldeten Hügel ringsum. » (p. 314) « Nach den **weißen** Hühnern im Hof, (p. 315) « Ein **weißes** Kleid » (p. 315) « Mit **bunten** Lampions überspannt » (p. 316) « Vor dem Regententbau sprühen die Wasserfontänen abwechslungsweise in **Silber** und **Gold**. » (p. 316) « Sei es neben der **Weißpappel** bei uns im Garten, » (p. 317) « Ich trage den neuen **schwarzlackierten** Strohhut mit dem **grünen** Band, » (p. 318) « In der **blauen** Luft. » (p. 318) « Und ich löffelte aus einem Porzellanschüsselchen **Blaubeeren** mit saurer **Milch**, (p. 320) « Die **graugrünen** Augen des Fritz, » (p. 323) « Sahen wir das **grüne** Wiesenland heraufleuchten im Sonnenschein » (p. 326) « Es schneite zwar nur wenig, aber der Englische Garten verwandelte sich über die Wochen hinweg in ein Rauhreifwunder, wie ich noch nie eines erlebt hatte zuvor, und auf der Theresienwiese war, erstmals seit Kriegsbeginn, wieder eine Eisbahn

*schwarzglänzend, grau, eingeäschert, tiefschwarz* – envahissent l'écriture (23 occurrences). Ce sont tout d'abord la ville industrielle de Manchester et ses constructions qui ont la couleur noire ou anthracite. Les eaux du canal ont des reflets noirs (*schwarzglänzend*) ; les usines et les cheminées d'où s'échappe une fumée grisâtre sont d'un « noir intense ». Manchester offre au regard une symphonie en noir et l'atelier de Max Aurach réfléchit les mêmes nuances de noir. Le chevalet du peintre sur lequel se tient un carton noir est au centre de l'atelier dont le sol est recouvert d'une croûte noire : *Dasselbe taube Licht senkte sich durch die Fenster herein, und auf dem schwarz verkrusteten Boden in der Mitte des Raumes stand die Staffelei mit einem schwarzen, bis zur Unkenntlichkeit überarbeiteten Karton* (p. 268) ; et les portraits que dessine Max Aurach sont gris et couleur de cendre : *Entschloss sich Aurach, nachdem er vielleicht vierzig Varianten verworfen beziehungsweise in das Papier zurückgerieben und durch weitere Entwürfe überdeckt hatte, das Bild, weniger in der Überzeugung, es fertiggestellt zu haben, als aus einem Gefühl der Ermattung, endlich aus der Hand zu geben, so hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe grauer, eingeäschter, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter* (p. 240). La poussière, qui est l'élément dont le peintre se sent le plus proche, est noire : *Der Staub, sagte er, sei ihm viel näher als das Licht, die Luft und das Wasser* (p. 238). D'autre part, dans les feuillets de Luisa Lanzberg, celle-ci écrit son intérêt et sa fascination pour les cerfs-volants « laqués de noir » qui peuplent la forêt de Windheim et sont ici présentés comme « le cœur de l'univers » : *Mich interessieren am meisten die schwarzlackierten Hirschkäfer, von denen es zahllose gibt im Windheimer Wald. Ich verfolge sie geduldig mit meinen Augen auf ihren krummen Wegen. Manchmal fährt ihnen scheinbar ein Schreck in die Glieder. Sie haben dann eine Art Ohnmachtsanfall. Reglos liegen sie da, und mir ist es, als hätte das Herz der Welt ausgesetzt* (p. 310).

Il y a par conséquent un jeu de miroirs entre le noir de l'histoire (Manchester), le noir de *Max Aurach* (l'atelier du peintre, son art et son élément qui est la poussière) et le noir de la nature (*die schwarzlackierten Hirschkäfer*), comme si le noir imposait sa loi de chaos, de malheurs et de deuils. Les couleurs, le bleu, le noir, le vert chargent le texte de leurs

---

angelegt, auf der der Fritz in seiner **grünen** Joppe und ich in meiner pelzbesetzten Jacke die schönsten und weitesten Bögen miteinander gefahren sind. Wenn ich daran zurückdenke, sehe ich **blaue** Farben überall, » (p. 327) « In dem in Deutschland unaufhaltsam sich ausbreitenden neuimperialen Stil, welcher diskret mit **Blassgrün** und **Blattgold** die Geschmacksverirrungen früherer Jahre überdeckt. » (p. 329) « Die Enten schliefen noch auf dem Rasen, die **weiße** Wolle der Pappeln trieb durch die Luft, (p. 330) « Ein **blauweißes** Trikotkleid, » (p. 340) « Bei dem aschgrauen, immer wieder von der Müdigkeit überwältigten Kranken gegessen, » (p. 346) « Aus **weinrotem** Samt, » (p. 350) « Die **schwarzen** Taxis » (p. 350) « Von einer stets in **rosa** Tüll gekleideten Dame, » (p. 351) « Es waren **grünblau-** beziehungsweise **rotbraunstichige** Farbaufnahmen aus dem Ghetto Litzmannstadt, » (p. 352).

significations et de leurs valeurs symboliques héritées de l'Histoire et représentent des signes qui guident le lecteur dans la compréhension du message de l'auteur.

On s'aperçoit que Sebald s'applique à construire dans ces histoires une esthétique qui fait participer le lecteur à la sensation vécue lorsque le souvenir envahit la conscience et fait vaciller les repères traditionnels : les miniatures, les sommets enneigés, les rivages, les miroirs et les couleurs créent une impression à la fois de magnificence et de tragédie qui, au-delà des contenus qui leur sont propres, parviennent à recréer le vertige de la mémoire sébaldienne.

Troisième partie  
De l'exil



*Die Ausgewanderten* réécrit, avec pour trame l'histoire sombre et chaotique du XX<sup>e</sup> siècle, la tragédie de ceux pour qui le pays natal est loin et pour qui l'exil signifie la négation d'images, de paysages, de visages, de sons et d'odeurs. Les symboles et les signes sont autres et obligent celui qui est en exil à confronter identité et altérité.

D'autre part, l'ouvrage transpose l'existence humaine sur le mode de l'exil. Tout est exil : selon Sebald, l'homme est exilé par rapport à son environnement naturel, et ceci depuis l'avènement de la science et du rationalisme, l'explosion de l'ère industrielle et les ruptures historiques – la Première Guerre mondiale, la Shoah à laquelle il rattache les événements de Hiroshima et de Nagasaki. L'auteur lui-même a quitté son pays, et ce sont les traces laissées par la catastrophe qui l'ont invité à partir : la mémoire silencieuse ou « refoulée », les empreintes du national-socialisme lui sont devenues à ce point désagréables qu'il a choisi l'émigration<sup>849</sup>. Lors d'un entretien avec Carole Angier, W.G. Sebald raconte qu'il vient d'un milieu conventionnel et petit-bourgeois qui soutenait le régime fasciste et s'était lancé dans la guerre avec enthousiasme ; il dit aussi que les albums de famille contenaient des photos de la campagne polonaise de son père montrant des villages complètement rasés où seules quelques cheminées étaient encore debout et que son père avait dû voir « une chose ou deux » : « My father was in the Polish campaign, and he must have seen a thing or two... »<sup>850</sup>.

Et si on lui demande comment il perçoit alors l'Allemagne W.G. Sebald répond qu'il éprouve de la nostalgie ; toutefois dès qu'il arrive non loin de Kempten, la vue de son pays natal – le sud de l'Allemagne – lui fait mal, l'attitude étrange des habitants le dérange. Il

---

<sup>849</sup> Sebald confie à Carole Angier : « I could easily say now that even as a boy I felt uncomfortable in that country. But whilst I was at school I didn't think about it. I had my mates, my girlfriends, I went swimming and riding in the summer...it took the first separation from home to change anything. When I went to the University of Freiburg to read German literature, I couldn't get anything out of the teachers there. It was totally impossible, because they all belonged to that generation. They'd all done their doctorates in the 1930s and 1940s. And of course they were all democrats. Except that it later emerged that they were all ardent supporters of the regime in one way or another....There was something completely disingenuous about the whole setup of the humanities in the universities at that time, and I didn't like it at all. When I'd graduated, I remembered that there were such things as language assistances in universities abroad. So I blindly applied to various places in this country and got my job in Manchester. » « Who is W.G. Sebald? ». In : *The emergence of memory*, p. 65.

<sup>850</sup> « I come from a very conventional, Catholic, anti-Communist background. The kind of semi-working-class, petit bourgeois background typical of those who supported the fascist regime, who went into the war not just blindly, but with a degree of enthusiasm. They all fell up the ladder in no time at all, and until 1941 they all felt they were going to be lords of the world. Absolutely, there's no doubt about it, though nobody ever says it now. My father was in the Polish campaign, and he must have seen a thing or two... His unit was camped out in the woods behind the Polish border, perhaps eight weeks before it all started. It's all in our family albums. The first photos have a boy-scout atmosphere – they're all sitting outside their tents mending their shirts, and underneath there are jokey captions like "who needs women?" Then the order came, and they moved in. And now the photographs are of Polish villages instead, razed to the ground, with only the chimneys left standing. These photos seemed quite normal to me as a child. It was only later... I only go home once a year, for two days, and I look at them now, and I think, "Good Lord, what is all this?" » « Who Is W.G. Sebald? by Carole Angier ». In: *The emergence of memory, conversations with W.G. Sebald*, p. 66.

raconte, par exemple, que dans une petite ville près de Fribourg se trouve une forêt parsemée de tombes juives avec au bout un camping flanqué d'une pancarte interdisant l'accès aux personnes qui voudraient se rendre au cimetière<sup>851</sup>. En fait, c'est tout ce passé personnel qui imprègne l'écriture ; mais ce sont aussi les lectures, les études littéraires du professeur de littérature allemande qu'était l'auteur qui servent de substrat au développement de la prose sébaldienne.

C'est pourquoi, au-delà même des renvois intertextuels ponctuels que nous avons commentés plus haut, la réflexion sur *Les émigrants* de W.G. Sebald passe aussi par la fréquentation d'auteurs avec lesquels il dialogue. L'écriture poétique de l'exil, du pays natal, de l'errance est le produit de la lecture, de l'étude de textes d'auteurs ayant fait l'expérience douloureuse de l'exil – expérience en général imposée par l'Histoire. Les quatre histoires de *Die Ausgewanderten* distillent la mémoire d'une littérature de l'exil, que W.G. Sebald a analysée dans des ouvrages antérieurs. Ses activités d'enseignant ainsi que ses différentes publications universitaires ou littéraires sont la source d'une écriture particulièrement riche en matériaux intertextuels. La bibliographie du volume *Text und Kritik*<sup>852</sup> met en lumière l'importance des travaux littéraires de l'auteur, une soixantaine environ, sans oublier deux monographies issues de ses travaux sur Carl Sternheim et sur Alfred Döblin ainsi que des études de Stendhal et de Kafka présentes dans l'ouvrage de prose *Schwindel. Gefühle*<sup>853</sup>. Les trois recueils thématiques *Die Beschreibung des Unglücks* (1985), *Unheimliche Heimat*<sup>854</sup> (1991), *Logis in einem Landhaus, Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser*

---

<sup>851</sup> « I still suffer from homesickness, of course. I take the train from Munich, and it turns the corner southwards, near Kempten, and I feel... and then as soon as I get out of the railway station I want to go back. I can't stand the sight of it. Nothing much has changed. They still have some pretty strange attitudes. You stand in Munich Pasing S-Bahn station at night, for instance, and some tramp rummages around in a bin. And some other chap who's just come from work goes up to him and says, "You don't do that here, you know. You ought to get a proper job." There's a lot of that about. And then there's all the rest of it.

I went to a Jewish cemetery not long ago, in a small town near Freiburg with a mill, straight out of the Brothers Grimm. There's this German forest and amongst it the Jewish graves. There's no one there, hardly anyone comes to visit. But at the bottom there's a camping site, where people come in the summer to grill their sausages and drink their beer. And there's a notice which says that visitors to the cemetery are not permitted to enter the camping site. Not the other way around. » «Who Is W.G. Sebald? », by Carole Angier. In: *The emergence of memory, conversations with W.G. Sebald*, p. 67- 68.

<sup>852</sup> W.G. Sebald, Heinz Ludwig Arnold (dir.), Munich. In : *Text + Kritik*, 2003.

<sup>853</sup> Le narrateur de *Vertiges* est un Allemand qui vit depuis trente ans en Allemagne et part en pèlerinage sur les traces de Stendhal et de Kafka, espérant ainsi retrouver son passé.

<sup>854</sup> Dans le recueil *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* (1991) W.G. Sebald étudie à travers l'éventail des œuvres d'auteurs autrichiens les thèmes et les motifs gravitant autour du pays natal, du pays étranger et de l'exil. Dans l'introduction il écrit que c'est en raison des traumatismes subis par l'Autriche et de son histoire que cette thématique – pays natal, pays étranger, et exil – tient une place prépondérante dans la littérature autrichienne du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle : « Aufgrund der besonderen, vielfach traumatischen Entwicklung, die Österreich von dem weit ausgedehnten Habsburger-Imperium zur diminutiven Alpenrepublik und von dieser über den Ständestaat und den Anschluss an das unselige Großdeutschland bis zur Neubegründung in den Nachkriegsjahren durchlaufen hat, nimmt der mit Begriffen wie Heimat, Provinz, Grenzland, Ausland, Fremde und Exil umrissene Themenbereich in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts eine auffallend prävalente Stellung ein. » *UH*, p. 11.

*und andere* (1998) rassemblent et présentent ce « matériau originel »<sup>855</sup>, comme on pourrait l'appeler, constitué d'articles divers s'intéressant à une trentaine d'écrivains. C'est à titre posthume que *Campo Santo* (2003) a été publié ; cet ouvrage, qui propose des textes consacrés aux écrivains Jean Améry, Peter Weiss, Vladimir Nabokov, ne procède pas d'une organisation voulue par l'auteur. En revanche, les trois livres *Die Beschreibung des Unglücks*, *Unheimliche Heimat* et *Logis in einem Landhaus* obéissent au désir de W.G. Sebald de méditer sur les différents écrivains évoqués ou les œuvres étudiées. Tandis que les deux premiers recueils s'intéressent à la littérature autrichienne, le troisième a pour sujet principal l'apport littéraire des écrivains d'origine alémanique. Il s'agit dans ces trois recueils constitués par W.G. Sebald d'écrivains germanophones suisses ou autrichiens qui ont capté d'autant plus l'attention de l'auteur qu'ils représentent une altérité au sein de la littérature allemande et que leur mode d'existence s'associe au déracinement.

Parmi ces recueils nous avons sélectionné pour cette étude des titres et des passages qui nous paraissent jouer un rôle de premier ordre dans *Die Ausgewanderten*. Et le texte *Il ritorno in patria* (*Schwindel. Gefühle*, 1990) nous permettra de renouer avec d'autres significations profondes, d'autres ramifications thématiques, d'autres sources littéraires de l'univers originel de *Die Ausgewanderten*. En fait, ce qu'on retrouve à l'œuvre ici, c'est la lecture et la « réécriture » telle que l'accomplit l'instituteur Paul Bereyter qui, à la lueur de la lampe, « s'abîme » dans les textes d'auteurs – pour la plupart émigrés juifs et ayant mis fin à leurs jours – qui racontent des histoires de suicide. La constellation thématique de l'exil est dans *Die Ausgewanderten* présentée, envisagée à travers le voile noir du deuil puisque *Thanatos* sous-tend le texte et répond à l'histoire qui n'a pas respecté l'impératif éthique : face à cette dernière qui n'est pas restée dans les limites de son cours, l'auteur compose des récits constitués de fragments qui retransmettent un passé tragique.

Cette troisième partie de notre travail s'appliquera, en s'appuyant sur les essais, à lire *Die Ausgewanderten* à travers les textes qui constituent l'univers de l'auteur et ceux qu'il avait d'abord écrit lui-même à leur propos. Nous montrerons la manière dont il a puisé dans l'écriture de ces autres auteurs pour élaborer la mémoire réécrite de l'exil et du pays natal<sup>856</sup>. Comme si de ce fait le texte ainsi réécrit était entonné par un chœur dans lequel chaque

---

<sup>855</sup> Nous appelons matériau originel les travaux littéraires de l'auteur dans lesquels il réfléchit sur d'autres auteurs. Cette matière première constitue une sorte de *Urtext* qui dans *Die Ausgewanderten* sera présenté au moyen d'une écriture poétique afin de réaliser une littérature conciliable avec l'éthique de l'après-Shoah. C'est en quelque sorte la substance de ces textes préliminaires qui est réécrite dans *Die Ausgewanderten* au moyen d'une langue qui sublime les motifs et les thèmes chers à l'auteur.

<sup>856</sup> Parmi les textes sélectionnés, seul l'article sur Nabokov édité en 1996 et intitulé « Traumtexturen » semble avoir été écrit après *Die Ausgewanderten*. Toutefois Sebald possédait dans sa bibliothèque de nombreux ouvrages de Nabokov, ce qui atteste de l'importance de cet auteur dans l'univers sébaldien (Archives de Marbach).

chanteur apportait sa singularité. Par chœur, nous désignons un ensemble d'individus qui dans leur différence et leur singularité entonnent le même *opus*, suivent ensemble le tempo, la mesure, le rythme, les lignes mélodiques et qui sont associés et unis dans le thème à chanter. Cela signifie alors qu'unis et réunis autour de la partition nostalgique de l'exil, les personnages présents dans l'œuvre expriment tous l'expérience de leur déracinement, qu'il soit géographique, historique, social, moral ou psychologique, nous livrent par leur souffle les souffrances que leurs âmes ont endurées, traduisent par les nuances de leur timbre leur existence d'errance, le *vacuum* – vide territorial et culturel – vécu entre le pays natal et le pays étranger, entre l'identité et l'altérité, la tragédie de la *Heimat* devenue *unheimliche Heimat* et la mélancolie infinie d'être un exilé.

Chaque personnage dans *Die Ausgewanderten* est un exilé, appartient à la constellation thématique de l'exil, et le personnage d'Ambros Adelwarth, le seul qui ne soit pas juif, sert à illustrer « l'autre » émigré<sup>857</sup>, c'est-à-dire celui qui incarne, selon W.G. Sebald, le concept de l'exil dans sa quintessence. L'auteur, en effet, voit en l'homme un déraciné depuis que la science, la technique l'ont chassé de son environnement naturel et en cela il se fait l'écho de penseurs comme Herbert Marcuse<sup>858</sup>. D'autre part, Cosmo Solomon et Ambros Adelwarth sont unis dans leur différence ; tandis que le premier est un Juif exilé, le second est allemand, a dû fuir l'Allemagne pour des raisons économiques, et ils comprennent en Palestine et à Jérusalem que l'histoire demeure irréversible dans sa logique de destruction. Les photographies, les carnets de voyage s'associent à cet univers de l'exil tandis qu'ils attestent de la modernité en réitérant la mélancolie de choses perdues :

In *Die Ausgewanderten*, then, it seems that everybody is an exile: the author, the German narrator, and the Jews whose stories the narrator tries to tell. Indeed, one of the narratives, the story of Sebald's uncle Adelwarth, parallels the dislocation of the German who moves to America with that of the Jewish family for which he works: Adelwarth and Solomon travel together to Palestine and Jerusalem only to discover that there is no redemption to be found there. The photographs, diary entries, and other "documentary material," stand isolated within the narratives, exiles just like the figures to whom they allude. The text on the page often frames them quite literally, but it cannot integrate them. They are ruins, belonging to neither past nor present. As such, they may become reified in a postmodern re-enactment of that quintessential response to the perceived rupture between the premodern and the modern, that is, in a reprise of the romantic gesture of melancholic appropriation of that which is forever lost<sup>859</sup>.

<sup>857</sup> Nous reprenons ici les conclusions de Stuart Taberner : « German Nostalgia ? Remembering German-Jewish Life. In W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz* ». In : *The Germanic Review*, 2004, 3, p. 181-202.

<sup>858</sup> Sebald, au cours d'un entretien, explique que l'École de Francfort, lorsqu'il était étudiant, lui a permis d'avoir accès à d'autres horizons que ceux imposées par la Faculté (propos de l'auteur déjà cités).

<sup>859</sup> « Dans « Les émigrants », il semble que chacun soit un exilé : l'auteur, le narrateur allemand ainsi que les Juifs dont le narrateur essaie de raconter les histoires. En effet, un des récits, celui d'Adelwarth, l'oncle de Sebald, met en parallèle la dislocation d'un Allemand qui émigre en Amérique et celle d'une famille juive pour laquelle il travaille : Adelwarth et Solomon font ensemble un voyage en Palestine et à Jérusalem et là, ils découvrent qu'il n'y a pas de rédemption possible. Les photographies, les inscriptions des agendas de même que tout le « matériau documentaire » figurent de manière isolée à l'intérieur des récits et sont des exilés de la même façon que les personnages auxquels ils font allusion. Le texte, souvent, les encadre mais ne les intègre pas. Ce sont des ruines, ils n'appartiennent ni au passé, ni au présent. En tant que tels, ils peuvent être réifiés dans une

L'empathie avec les victimes du Troisième Reich caractérise de manière prégnante la perspective de W.G. Sebald et constitue l'un des premiers moteurs de son écriture. Né en 1944, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il ne se représente les souffrances des émigrés juifs qu'à travers la mémoire ; en effet, nous l'avons dit, Sebald prend connaissance de la réalité du Troisième Reich à l'occasion d'un documentaire sur Bergen-Belsen alors qu'il est adolescent<sup>860</sup>. Et c'est dans le rejet d'un pays natal auteur de l'inouï, ayant assisté, participé à des actes inacceptables, dans le refus aussi de l'histoire objective et anonyme que W.G. Sebald considère Jean Améry, mais aussi Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowski, qui transmettent la mémoire individuelle de ceux qui ont souffert, comme des modèles d'écriture : il explique au cours d'un entretien qu'il se sent proche de ces écrivains qui n'ont pas réussi à échapper au spectre de la Shoah et ont succombé à sa mémoire<sup>861</sup>. Tandis qu'il écrivait un travail sur Jean Améry il s'avéra qu'il connaissait lui-même quatre personnes aux destins similaires l'invitant à aller à la quête de leur mémoire :

As I was working at one point round about 1989, 1990 on Jean Améry in particular because he originated from an area not far from the area in which I grew up, it occurred to me that in fact I did know four people who fitted that particular category almost exactly. And it was at that point that I became preoccupied with these lives, started looking into them, travelled, tried to find all the traces I could possibly find, and in the end, had to write this down.<sup>862</sup>

Finalement, c'est un principe biographique qui relie *Die Ausgewanderten* et les essais ; certes W.G. Sebald dans les essais rencontre les auteurs et dialogue avec eux, mais en écrivant dans *Die Ausgewanderten* la vie de quatre émigrés qui ont croisé son chemin il se souvient de ces autres émigrés avec lesquels il a dialogué au cours de ses lectures et de ses recherches littéraires. Il s'agit pour l'auteur de faire un travail de mémoire, de faire acte de réparation, et de trouver une écriture qui sache redonner aux sacrifiés une dignité ainsi qu'une individualité leur permettant d'émerger de l'ombre dans laquelle l'histoire les a plongés.

---

reconstitution postmoderne d'une réponse par excellence à la rupture perçue entre le prémoderne et le moderne, c'est-à-dire dans une reprise du geste romantique de l'appropriation mélancolique de ce qui est perdu pour toujours. »

« German Nostalgia? Remembering German-jewish Life in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz* », Stuart Taberner. In : *The Germanic Review*, juillet 2004 p. 184-185 (traduction personnelle).

<sup>860</sup> Passage déjà cité : cf. *The emergence of memory*, p. 105.

<sup>861</sup> « I was familiar with that particular symptom in the abstract, through such cases as Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowski, and various others who failed to escape the shadows which were cast over their lives by the Shoah and ultimately succumbed to the weight of memory. » « Ghost Hunter, by Eleanor Wachtel ». In : *The emergence of memory, conversations with W.G. Sebald*, p. 38.

<sup>862</sup> « Alors que j'étais en train de travailler sur Jean Améry, c'était en 1989, 1990 environ, motivé par le fait qu'il était originaire d'une région peu éloignée de celle où j'avais grandi, il me vint à l'esprit qu'en réalité je connaissais quatre personnes qui correspondaient presque exactement à cette catégorie bien particulière. Et c'est alors que ces vies commencèrent à me préoccuper ; je me mis à les inspecter, en essayant de trouver toutes les traces possibles et finalement je ressentis le besoin de les mettre sur le papier. » *Ibid.* (traduction personnelle).

## I. Chœur d'exilés

### *Des essais aux récits*

Dans cette partie, nous verrons comment W.G. Sebald en sollicitant ses références littéraires écrit le destin de ces quatre émigrés. Sebald fait resurgir ses réminiscences littéraires – des auteurs étudiés dans ses essais – pour réaliser dans *Die Ausgewanderten* la mise en poésie des différents visages que peut revêtir l'exilé du XX<sup>e</sup> siècle : c'est Charles Sealsfield qui incarne le *déraciné par excellence*, c'est Peter Weiss qui fait face à l'aporie morale de l'exilé juif ayant échappé à la Shoah, c'est l'univers poétique de l'exilé Vladimir Nabokov, c'est l'errance d'Adalbert Stifter qui apparaît comme un étranger dans son pays natal, c'est aussi l'errance amoureuse telle que la représente l'œuvre de Schnitzler et c'est *Das Schloss* de Kafka qui, pour W.G. Sebald, relie le thème de la *Wanderschaft* à celui de la mort. Ce sont tous ces traits qui constituent la constellation de l'exil selon Sebald et que nous retrouvons dans les personnages de *Die Ausgewanderten*.

Ainsi nous étudierons la façon dont W.G. Sebald a fait appel à la mémoire de ces auteurs et de ses essais pour écrire l'exil dans *Die Ausgewanderten*. À cette fin nous avons sélectionné les sept articles<sup>863</sup> qui nous ont semblé les plus représentatifs et nous montrerons la manière dont les motifs et les facettes de ce qu'on pourrait appeler des *Urtexte* se retrouvent dans *Die Ausgewanderten*.

### I. 1. Charles Sealsfield : *Un « déraciné par excellence »*

L'essai sur Charles Sealsfield intitulé *Ansichten aus der Neuen Welt – über Charles Sealsfield* – et publié en 1988 tout d'abord, dans *Die Rampe*, avant de faire partie du recueil *Unheimliche Heimat* manifeste l'intention de W.G. Sebald de replacer sur le devant de la scène un auteur qui, au regard de la qualité de son écriture, a été méconnu et comme tenu en marge<sup>864</sup>.

---

<sup>863</sup> « Ansichten aus der Neuen Welt – über Charles Sealsfield ». In : *Unheimliche Heimat*.

« Die Zerknischung des Herzens, über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss ». In : *Campo Santo*,

« Traumtexturen. Kleine Anmerkung zu Nabokov ». In : *Campo Santo*.

« Bis an der Rand der Natur, Versuch über Stifter ». In : *Die Beschreibung des Unglücks*.

« Das Schrecknis der Liebe, Zu Schnitzlers *Traumnovelle* ». In : *Die Beschreibung des Unglücks*.

« Das unentdeckte Land, Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloss* ». In : *Die Beschreibung des Unglücks*.

« Verlorenes Land – Jean Améry und Österreich ». In : *Unheimliche Heimat*.

<sup>864</sup> « Das Werk des 1793 in Poppitz in Böhmischem Mähren geborenen Karl Postl, pseud. Charles Sealsfield, galt in der liberalen Kritik der vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts als die Glanzleistung deutschsprachiger

Ce texte placé au début du recueil *Unheimliche Heimat* dresse un portrait type de l'émigré et expose les différents motifs de l'exil tels que la nostalgie du pays perdu, la perte de l'identité, l'errance, la désillusion et présente l'exilé comme un « *déraciné par excellence* ». W.G. Sebald souligne dans son essai que Charles Sealsfield peut être considéré comme tel non seulement en raison de son exil géographique mais aussi en raison des bouleversements politiques et économiques endurés<sup>865</sup> :

Postl, der vom Lauf der Zeit umgetriebene *déraciné par excellence*, fuhr 1853 von der Schweiz aus nochmals in die Vereinigten Staaten, weniger in der Absicht, in seiner ersten Wahlheimat seinen Lebensabend zu verbringen oder Material für weitere literarische Arbeiten zu sammeln, als aus Sorge um sein vor allem in amerikanischen Aktien angelegtes Kapital, das aufgrund der turbulenten politischen Entwicklung extremen Schwankungen ausgesetzt war. 1858 kehrte er, desillusioniert von den veränderten Verhältnissen in der Union, wieder in die Schweiz zurück, kaufte ein Haus in der Nähe von Solothurn und steuerte allmählich auf das Ende zu.<sup>866</sup>

Sealsfield partit de Vienne à l'âge de trente ans, eut une existence précaire et fit déjà l'expérience de l'éloignement du pays natal. C'est en 1823 qu'il quitta l'Autriche et son « errance » le conduisit jusqu'à la Nouvelle Orléans. Dans le premier chapitre de son livre *Das Cajütenbuch* il qualifie l'embouchure du Mississippi comme quelque chose qui fait frémir d'horreur (*grauenerregend*) ; au début du chapitre 7 de son premier roman *Indian Chief* il décrit comme l'entrée en exil « le désert infini des eaux coulant vers le golfe »<sup>867</sup> et exprime la tristesse qu'il ressentit face aux paysages du Mississippi<sup>868</sup>. C'est quelques mois après la publication à Londres des deux volumes intitulés *Die Vereinigten Staaten von Nordamerika* que l'ouvrage de Sealsfield, rédigé en allemand, et dans lequel l'auteur exprime le souhait de retrouver son pays natal, parut à Vienne en 1927 sous le titre *Austria as it is*.

Lorsqu'il revint en Autriche, écrit Sebald, les images de son pays natal déclenchèrent en lui la nostalgie d'un paradis perdu : *Ausführlich wird der Text erst, als Sealsfield die böhmischen und mährischen Provinzen beschreibt, fast könnte man sagen, wie ein verlorenes Paradies*<sup>869</sup> et l'incitèrent à décrire le lieu où il naquit – Znaim – comme un lieu idyllique<sup>870</sup>.

---

Prosaschriftstellerei. Auf eine geradezu exemplarische Weise schien die Großzügigkeit seiner National- und Weltromane die Höhe der Zeit zu markieren. Wohl aufgrund seiner unmittelbaren Verbundenheit mit dem expansionistischen Geist der Ära vermochte aber Sealsfield Werk den normativen Vorstellungen der in den nächsten Jahrzehnten heraufkommenden realistischen Schule nicht zu entsprechen, und es geriet, wie so vieles, was der Vormärz hervorgebracht hatte, in Vergessenheit oder doch zumindest in Missachtung. ». *UH*, p. 17.

<sup>865</sup> Charles Sealsfield s'exila en 1823 aux États-Unis soucieux de se préoccuper de son capital américain qui, en raison des turbulences politiques de l'époque, courait des risques et finalement, désillusionné, il revint en Suisse.

<sup>866</sup> *UH*, p. 37-38.

<sup>867</sup> « The endless waste of waters rolling towards the gulf »

<sup>868</sup> « no herb, no bird is to be seen. The wind, sighing mournfully through the cane, the hoarse cry of the pilot, or the hissing of the steam boat, are the only sounds that interrupt the oppressive dreariness. »

<sup>869</sup> *UH*, p. 24.

<sup>870</sup> « [...] und die Umgegend von Znaim, Postls eigentliche Heimat, „eine ununterbrochene Folge von Weingärten, die sich dem leicht gewellten Gelände anschmiegen“, erscheint geradezu als vollendetes Beispiel sehnsuchtsvoller Idyllik.“ In die tiefer gelegenen Stellen (dieser Landschaft) sind Obstgärten und Weizenfelder gebettet“, die Dörfer sind wohlständig, niemand braucht auszuwandern von hier wie die deutschen Bauern, die

Sebald s'applique à voir l'existence de Charles Sealsfield à travers le prisme de l'exil, à rassembler toutes les composantes de son existence autour de cette constellation thématique. Il met en relief les caractéristiques de l'exil<sup>871</sup>, de l'errance et de la désillusion. Selon lui, Sealsfield tenait à l'anonymat et durant son exil tendit vers l'abstraction de son identité – à sa mort, il ne laissa presque aucune trace personnelle<sup>872</sup>.

On retrouve ces motifs à propos des héros de *Die Ausgewanderten* qui sont tous des *déracinés par excellence* tel Paul Bereyter qui, tandis qu'il parcourait le continent européen, devenait de plus en plus impersonnel et abstrait :

Die Jahreszahlen und –zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Berditschew, ein Frühjahr im Departement Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien, immer jedenfalls war man, wie der Paul unter diese Fotografie geschrieben hat, zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo? und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde, mit jedem Pulsschlag, unbegreiflicher, eigenschaftsloser und abstrakter.<sup>873</sup>

Ambros Adelwarth est également un « déraciné par excellence » : il s'expatrie pour des raisons économiques et délaisse sa propre existence pour remplir ses fonctions d'hôtelier et de serviteur de la famille Solomon : *Der Adelwarth-Onkel hatte damals mehr als ein halbes Dutzend Dienstboten unter sich, die Gärtner und Chauffeure nicht gerechnet. Er war vollkommen von seiner Arbeit in Anspruch genommen. Rückblickend kann man sagen, dass er gar nicht existiert hat als Privatperson, dass er nur mehr aus Korrektheit bestand*<sup>874</sup>. C'est parce qu'ils sont des « déracinés par excellence » qu'ils s'orientent chacun vers leur propre mort et le fait qu'ils s'éloignent en devenant « de plus en plus abstraits » tel le Dr Henry Selwyn qui fuit la fréquentation des autres et se retranche dans son univers procède de ce mouvement de l'exil : *Dr. Selwyn ist nach diesem Besuch seltener und in immer weiter auseinanderliegenden Abständen zu uns gekommen. Wir sahen ihn zum letzten Mal an dem*

---

„an den holländischen Küsten umher(irren), ein neues Vaterland zu suchen. » Sealsfield, « *Österreich, wie es ist* ». In : *UH*, p. 21.

<sup>871</sup> Sealsfield aurait été, selon certaines rumeurs, un Juif autrichien, écrit Sebald en conclusion de son essai : « So setzte der ungarische Literat Kertbeny, dem Postl in seiner Solothurner *Zeit* gesprächsweise einiges eröffnete, in seinen Erinnerungen an Sealsfield das Gerücht in Umlauf, Sealsfield sei ein österreichischer Jude gewesen. Die abtruse These entbehrt aber doch insofern nicht einer gewissen Logik, als sie Karl Postl endgültig und unwiderruflich zum Exilierten machte. » *UH*, p. 39.

<sup>872</sup> « Dass Postl bis zuletzt an seinem Inkognito festhielt, lag, [...], auch daran, dass er während der langen Jahre des Exils sich selbst zu einer Abstraktion geworden war und über die Chiffre ‚Charles Sealsfield – Der große Unbekannte‘ hinaus keinen rechten Begriff mehr von sich und seiner wahren Identität hatte. Nach seinem Ableben fand sich nichts in seinem Haus, was irgend als persönliche Habe hätte bezeichnet werden können, keine Briefschaften, keine Manuskripte, kaum ein paar Bücher. » *UH*, p. 38-39.

<sup>873</sup> « Les années et les saisons passaient, à un automne wallon succédait un hiver blanc et interminable dans la région de Berditchew, un printemps en Haute-Saône, un été sur la côte dalmate ou en Roumanie, en tout cas on était toujours, comme Paul l'a écrit au-dessous de cette photographie, à quelque deux mille kilomètres à vol d'oiseau... mais d'où ? ... et de jour en jour, d'heure en heure, à chaque battement de cœur, on devenait de plus en plus incompréhensible, impersonnel, abstrait. » *DA*, p. 83 (*Les émigrants*, p. 78-79).

<sup>874</sup> « L'oncle Adelwarth avait à l'époque une bonne demi-douzaine de domestiques sous ses ordres, sans compter les jardiniers et les chauffeurs. Il était littéralement débordé. Rétrospectivement, on peut dire qu'il n'a jamais existé comme personne privée, qu'il n'était plus que la correction faite homme. » *DA*, p. 144 (*Les émigrants*, p. 131).



Tag, an dem er Clara einen weißen, mit Geißblatranken durchwundenen Rosenstrauß brachte, kurz ehe wir nach Frankreich in die Ferien fuhren<sup>875</sup>. La réflexion sébaldienne sur l'exil est sous-tendue par une anthropologie qui s'interroge sur la manière dont l'homme exilé envisage le monde ; cette étude prend en compte aussi bien les facteurs existentiels comme la perte du paysage natal que les facteurs philosophiques et psychologiques : l'exilé en *terra incognita* est mélancolique ; chassé de la normalité, il a tendance à fuir la société et à se réfugier dans un microcosme retranché de la réalité commune.

W.G. Sebald oppose au déracinement de l'émigré une écriture qui retient la mémoire individuelle par le récit de l'Autre. Si les émigrés sont des *déracinés*, il est du devoir de l'écrivain de fixer dans l'écriture leurs traces. L'exil ordonné par l'histoire soumet l'écriture au devoir de mémoire.

## I. 2. L'aporie morale de l'exilé juif qui a échappé au monstrueux de la Shoah

Lange trug ich die Schuld, dass ich nicht zu denen gehörte, die die Nummer der Entwertung ins Fleisch eingebrannt bekommen hatten, dass ich entwichen und zum Zuschauer verurteilt worden war. Ich war aufgewachsen, um vernichtet zu werden, doch ich war der Vernichtung entgangen. Ich war geflohen und hatte mich verkrochen. Ich hätte umkommen müssen, ich hätte mich opfern müssen, und wenn ich nicht gefangen und ermordet, oder auf einem Schlachtfeld erschossen worden war, so musste ich zumindest meine Schuld tragen, das war das letzte, was von mir verlangt wurde.<sup>876</sup>

Par ces mots, Peter Weiss exprime les sentiments ressentis par celui qui, parce qu'il a échappé à son destin, se sent coupable. Fils d'un industriel juif, il écrit qu'il était né pour être exterminé et qu'en se soustrayant à cette logique de la destruction il se rendait coupable vis-à-vis de ceux qu'il avait laissés. En écrivant qu'il a été « condamné » (*verurteilt*) à être spectateur de l'horreur, il exprime à quel point le fait de n'avoir été ni acteur, ni victime a représenté la punition suprême. C'est la conscience d'être « coupable » qui sous-tend l'œuvre de Peter Weiss.

Dans l'essai qu'il consacre à Peter Weiss, publié tout d'abord sous forme d'article<sup>877</sup> en 1986 dans la revue *Orbis litterarum* puis dans la *Frankfurter Rundschau* avant de faire

---

<sup>875</sup> « Après cette visite, le Dr Selwyn est venu chez nous de plus en plus rarement, et à intervalles de plus en plus espacés. La dernière fois que nous l'avons vu, c'est le jour où il apporta à Clara un bouquet de roses blanches entrelacé de vrilles de chèvrefeuille, peu avant notre départ pour des vacances en France. » *DA*, p. 35 (*Les émigrants*, p. 37).

<sup>876</sup> « Longtemps je me sentis coupable de ne pas faire partie de ceux qui portaient, marqué au fer dans leur chair, le matricule de la dévalorisation, de m'être enfui et d'avoir été condamné à être spectateur. J'avais grandi pour être exterminé et pourtant j'avais échappé à l'extermination. J'avais fui et je m'étais terré. J'aurais dû périr, j'aurais dû me sacrifier, et si je n'avais pas été fait prisonnier et assassiné, ou fusillé sur un champ de bataille, je devais au moins me sentir coupable, c'était la dernière chose que l'on exigeait de moi. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 137 (traduction personnelle).

<sup>877</sup> *Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss*. Publié d'abord dans *Orbis litterarum* 41, 1986, 3, (p. 265-278) puis dans la *Frankfurter Rundschau* (édition du 15. 12. 1990)

partie du recueil *Campo Santo*, W.G. Sebald met en lumière le devoir de mémoire dont se sent investi cet écrivain d'origine juive pour racheter sa faute : *In einer langatmigen Prosarhapsodie, die Weiss im September 1970 in sein Notizbuch einträgt, ist die Rede von der ihm vorgeschriebenen Begegnung mit den Toten, von der Solidarität auch mit denjenigen, die ihren Tod bereits „überdeutlich mit sich herumtragen, die auf dem Weg zum Fährboot sind, zum Acheron, die schon den Ruderschlag, den Ruf hören des Charon“*<sup>878</sup>. Et Sebald explique à son propos que l'écriture est le seul moyen de combattre « l'art de l'oubli » consubstantiel à la vie et qu'elle seule justifie de survivre dans l'ombre de la culpabilité :

Der Prozess des Schreibens, den Weiss hier, an der Schwelle zur Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* neuerdings sich vorsetzt, ist der immer wieder vermittelt einer Übersetzung des Eingedenkens in die Zeichen der Schrift aufgenommene Kampf gegen die „Kunst des Vergessens“, die zum Leben so sehr gehört wie die Schwermut zum Tod.<sup>879</sup>

Il ajoute que Peter Weiss considère le souvenir comme un impératif catégorique et qu'en exil, il ressent le besoin moral d'illustrer la chute de notre civilisation au moyen de sculptures traduisant la permanence de la destruction. Si la question qui se pose à sa conscience de savoir s'il est coupable ou victime reste sans résolution, c'est parce qu'il prend conscience *que dominants et dominés, exploitants et exploités ne sont en effet qu'une seule espèce et que lui, la victime en puissance, fut obligé, et pas seulement en théorie, de se mettre à la place des assassins ou tout du moins des complices*<sup>880</sup>. Sebald explique d'autre part que l'auteur situe la monstruosité du génocide juif ainsi que la perversion des camps de concentration dans la logique économique du fascisme hitlérien :

Der Massenmord war schließlich nichts anderes als eine extreme Variation der im Deutschland der Kriegsjahre in weit größerem Ausmaß als jemals zuvor in der Geschichte praktizierten Verschrottung durch Arbeit, deren spezifische, durchaus systemkonkordante Logik Alexander Kluge später in den *Neuen Geschichten* untersuchen sollte. Die Perversion der faschistischen Konzentrationslager bestand, unter dem auch heute nahezu alles bestimmenden volkswirtschaftlichen Aspekt betrachtet, nicht etwa in der Art und dem Ausmaß der dort verübten Verbrechen, sondern in erster Linie darin, dass der ökonomische Nutzen, den das System aus der Verwertung des menschlichen Detritus zog – Weiss notierte sich die entsprechenden Statistiken und sprach von einer „Ausbeutung bis auf das Blut, die Knochen, die Asche“<sup>881</sup> – den geleisteten Aufwand auch nicht annähernd rechtfertigte.<sup>882</sup>

<sup>878</sup> « Dans une longue rhapsodie en prose que Weiss inscrit sur son carnet en septembre 1970 il est question de la rencontre programmée par lui-même avec les morts, de la solidarité aussi avec ceux « qui traînent sans ambiguïté [leur mort] avec eux, avec ceux qui sont sur le point d'être sur la barque, sur l'Achéron, avec ceux qui entendent le coup d'aviron, l'appel de Charon. » (Peter Weiss, *Notizbücher 1960-1971*, Frankfurt, 1982, Bd. II, p. 812) (traduction personnelle). CS, p. 129.

<sup>879</sup> « Le processus de l'écriture que Weiss envisage à nouveau avec le travail de l'*Esthétique de la résistance* équivaut, en traduisant le souvenir par les signes de l'écriture, à reprendre sans cesse le combat contre « l'art de l'oubli », lequel appartient à la vie comme la mélancolie à la mort. » CS, p. 129 (traduction personnelle).

<sup>880</sup> « dass Herrscher und Beherrschte, Ausbeuter und Ausgebeutete tatsächlich einer Art sind, und dass er, das potentielle Opfer, in einem gar nicht nur theoretischen Sinne sich auch an die Stelle der Täter oder zumindest der Mitschuldigen setzen musste. » CS, p. 142 (traduction personnelle).

<sup>881</sup> Sebald cite Peter Weiss : *Notizbücher 1960-1971*, Bd. I, p. 316.

<sup>882</sup> « L'extermination ne fut finalement rien d'autre qu'une variation extrême de l'élimination par le travail, pratiquée en Allemagne durant les années de guerre, dans une proportion beaucoup plus importante que cela ne le fut jamais auparavant dans l'histoire ; Alexander Kluge devait plus tard en rechercher la logique adaptée au système dans les *Nouvelles histoires*. La perversion des camps de concentration fascistes consistait, vu sous l'aspect économique qui de nos jours détermine presque tout, non pas dans le type et l'envergure des crimes

Peter Weiss replace cette constellation, à laquelle il rattache sa propre expérience, dans une dimension métaphysique du mal, traduite par les 33 Chants de la première partie de la *Divine Comédie* de Dante, intitulée *Enfer*. Selon Sebald, en ne décrivant dans *Die Ermittlung* que les cycles de l'*Enfer*, Peter Weiss veut ignorer toute rédemption et toute espérance : *Dass er [Peter Weiss] in den 33 Gesängen der Ermittlung nicht mehr zu beschreiben vermochte als die Kreise des Infernos, ist das Verdikt über eine Zeit, die die Hoffnung auf Erlösung weit schon hinter sich gelassen hat*<sup>883</sup>. W.G. Sebald fait se rejoindre les sentiments de culpabilité qu'ont pu éprouver Peter Weiss et le poète Dante : tandis que ce dernier apprit, en exil, que cinquante-neuf Templiers furent brûlés vifs, c'est en exil également que Peter Weiss sut à quel destin il avait échappé. Le travail d'écriture, dit Sebald, est le seul espoir d'expiation la faute et de parvenir un jour finalement à rejoindre les victimes.

*Die Ausgewanderten* est de manière semblable sous-tendu par le problème éthique de la culpabilité : *So also kehren sie wieder, die Toten. Manchmal nach mehr als sieben Jahrzehnten kommen sie heraus aus dem Eis und liegen am Rand der Moräne, ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe.*<sup>884</sup> L'essai s'applique à observer la façon dont la question morale envahit l'écriture de Peter Weiss et rejoint une dimension métaphysique dans l'esthétique de la *Divine Comédie* de Dante. Selon Sebald, ce qui fait l'originalité et la qualité de l'œuvre de Peter Weiss est la manière dont son destin personnel se confond avec celui des Juifs et des Allemands et manifeste ainsi l'histoire de son assimilation. Dans *Die Ausgewanderten* c'est le destin de Peter Weiss qui se reflète dans le personnage de Paul Bereyter. Ce dernier est tourmenté à l'idée que son amie Helen Hollaender a selon toute vraisemblance été déportée avec sa mère au camp de Theresienstadt. Un sentiment de culpabilité l'habite car il aurait dû partager ce destin et prendre un de ces trains qui partaient avant le lever du jour vers les camps de la mort :

Was aus der Helen Hollaender geworden sei, darüber konnte Mme. Landau mir keine genauere Auskunft geben. Der Paul, sagte sie, habe sich hierzu beharrlich ausgeschwiegen, möglicherweise weil er, wie sie vermute, von der Vorstellung geplagt wurde, ihr gegenüber versagt und sie im Stich gelassen zu haben. Nach dem, was sie selbst habe in Erfahrung bringen können, bestünde aber wenig Zweifel daran, dass sie zusammen mit ihrer Mutter deportiert worden sei in einem dieser meist noch vor dem

---

commis, mais en premier lieu dans le fait que le profit économique que le système tirait de l'exploitation du détritrus humain – Weiss nota les statistiques correspondantes et parla d'une « exploitation allant jusqu'à récupérer le sang, les os, les cendres » était très loin de justifier l'énergie dépensée. » *CS*, p. 144 -145 (traduction personnelle).

<sup>883</sup> « Le fait qu'il [Peter Weiss] ne puisse décrire dans les 33 Chants de *L'Instruction* que les cercles de l'Enfer, révèle son verdict sur une époque ayant laissé derrière elle l'espoir d'une rédemption. » *CS*, p. 145 (traduction personnelle).

<sup>884</sup> « Voilà donc comment ils reviennent, les morts. Parfois, après plus de sept décennies, ils sortent de la glace et gisent au bord de la moraine, un petit tas d'os polis, une paire de chaussures cloutées. » *DA*, p. 36-37 (*Les émigrants*, p. 39).

Morgengrauen von den Wiener Bahnhöfen abgehenden Sonderzüge, wahrscheinlich zunächst nach Theresienstadt.<sup>885</sup>

La mauvaise conscience s'empare de celui qui a fui la Shoah et abandonné les siens, écrit Peter Weiss : *Nur die Überlebenden kennen diese einzigen gültigen, unveränderlichen Augenblicke, ich selbst stürzte von ihnen weg, auf meiner Flucht, überladen von meiner Unzulänglichkeit und meinem schlechten Gewissen, halb taub, halb blind unter dem Schutt der Vorurteile, verseucht von einem Milieu, einer Erziehung.*<sup>886</sup> De même dans *Die Ausgewanderten*, Max Aurach raconte que le fait d'avoir négligé la correspondance avec ses parents et de n'avoir appris la mort de ces derniers que bien plus tard a engendré un sentiment de culpabilité et fait éclore en lui des fleurs malignes qui ont empoisonné son existence:

Es erscheint mir jedoch heute, als sei mein Leben bis in seine äußersten Verzweigungen hinein bestimmt gewesen von der Verschleppung meiner Eltern nicht nur, sondern auch von der Verspätung und Verzögerung, mit der die zunächst unglaubliche Todesnachricht bei mir eintraf und in ihrer nicht zu fassenden Bedeutung nach und nach erst in mir aufgegangen ist. Welche Vorkehrungen ich bewussterwie unbewusstermassen auch traf, um mich zu immunisieren gegen das von den Eltern erlittene Leid und gegen mein eigenes, und wie sehr es mir zeitweise gelungen sein mag, in meiner Zurückgezogenheit das seelische Gleichgewicht mir zu erhalten, das Unglück meines jugendlichen Noviziats hatte so tief Wurzel gefasst in mir, dass es später doch wieder aufschließen, böse Blüten treiben und das giftige Blätterdach über mir aufwölben konnte, das meine letzten Jahre so sehr überschattet und verdunkelt hat.<sup>887</sup>

### I. 3. L'univers fantomatique de l'exil

W.G. Sebald aborde son essai sur Vladimir Nabokov, intitulé *Traumtexturen. Kleine Anmerkung zu Nabokov*, et publié dans *du*. Heft 6 en 1996<sup>888</sup>, en évoquant l'ouvrage *Speak, Memory* et situe l'univers de l'exil de l'écrivain dans une dimension extra-existentielle où se manifeste la présence d'esprits et de fantômes. Car, écrit Sebald, l'écrivain Nabokov affiche

---

<sup>885</sup> « Quant au sort de Helen Hollaender, Mme Landau ne fut pas en mesure de me donner de renseignement précis. Paul, dit-elle, avait sur ce point gardé un silence opiniâtre, sans doute parce qu'il était torturé à l'idée de ne pas avoir été à la hauteur et de l'avoir abandonné. Mais d'après ce qu'elle avait pu savoir, il ne faisait guère de doute que Helen avait été déportée avec sa mère, dans un de ces trains spéciaux qui pour la plupart partaient de Vienne avant la pointe du jour, sans doute vers Theresienstadt, dans un premier temps. » *DA*, p. 73 (*Les émigrants*, p. 71).

<sup>886</sup> « Seuls les survivants connaissent ces moments exceptionnels par leur validité et leur invariabilité, moi-même je m'en échappais et fuyais, accablé par mon insuffisance et ma mauvaise conscience, à moitié sourd, à moitié aveugle, pliant sous les décombres des préjugés, contaminé par un milieu et une éducation. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 188 (traduction personnelle).

<sup>887</sup> « Aujourd'hui, il m'apparaît toutefois que ma vie a été déterminée jusque dans ses moindres péripéties par la déportation de mes parents, non, pas seulement, mais aussi par le retard et le décalage avec lesquels m'est parvenue l'annonce d'abord incroyable de leur mort, un écart impossible à saisir et dont je ne me suis rendu compte que fort lentement. Quelles qu'aient été les mesures que je pris, consciemment comme inconsciemment, pour m'immuniser contre la souffrance vécue par mes parents et la mienne propre, et quelle qu'ait été par moments ma capacité à sauvegarder mon équilibre psychique au fond de ma retraite, le malheur de ma jeunesse et de ma période de formation s'était si profondément enraciné en moi qu'il a pu resurgir plus tard, produire des fleurs malignes, tisser au-dessus de ma tête cette voûte de feuillage vénéneux qui a tant assombri et obscurci mes dernières années. » *DA*, p. 285-286 (*Les émigrants*, p. 249).

<sup>888</sup> Publié en 1996, ce texte est postérieur à *DA*. Toutefois l'écrivain russe faisait bien partie de l'univers de Sebald ainsi qu'en témoignent les nombreux ouvrages de l'auteur figurant dans sa bibliothèque privée et bien sûr le texte même de *Die Ausgewanderten* (Archives de Marbach).

l'intention constante d'insérer la lumière dans l'obscurité de notre condition, et sa passion pour les lépidoptères s'explique par un amour du surnaturel et de l'insaisissable. Quoi qu'il en soit, dit Sebald, son écriture donne l'impression que notre existence est poursuivie par une espèce inclassable jouant un rôle de premier rang sur la scène de théâtre de notre vie. En effet, séparé irréversiblement de son pays natal par l'histoire devenue terreur avec la révolution bolchevique, Nabokov ne pouvait rejoindre le monde perdu de son enfance que par des moyens surnaturels : *Ihren Ausgang nehmen die Spekulationen Nabokovs über die Grenzgänge zwischen der jenseitigen Welt und dem Leben in dem mit der Oktoberrevolution spurlos verschwundenen Reich seiner Kindheit, einem arkadischen Land, von dem er sich, trotz der suggestiven Genauigkeit seiner Erinnerungen, bisweilen fragen mochte, ob es wahrhaftig existiert hatte dereinst.*<sup>889</sup>

Au chapitre V de son roman *Pnin*<sup>890</sup>, écrit W.G. Sebald, Nabokov parle des pertes que l'on subit lorsqu'on fait l'expérience de l'exil : non seulement les biens matériels auxquels on doit renoncer, mais aussi la certitude de sa propre réalité, tandis que l'on se perçoit comme « extraterritorial » et « illégitime ». Le caractère fantomatique de l'univers de Nabokov, dit-il, est vraisemblablement dû également à l'assassinat de son père et à la mort de son frère survenue dans un camp de concentration près de Hambourg en 1945 ; pour cette raison, l'écrivain russe ressentait la présence de ceux dont le destin s'était tragiquement interrompu. Et, dit W.G. Sebald, la technique narrative de Nabokov participe de cet univers : la vue en plongée – *Vogelperspektive* – donne l'impression qu'un observateur invisible tient la main de l'auteur<sup>891</sup>.

Le monde vu à partir de « l'œil de la cigogne » : telle est l'intention de Nabokov qui espère ainsi redécouvrir les strates du passé englouti. Au moyen de quelques mots, c'est tout le cosmos de l'enfance passée au pays natal qui ressurgit comme par enchantement et le lecteur assiste alors, poursuit Sebald, à l'apparition de personnes et d'objets éclairés par la *claritas* que St Thomas d'Aquin nomme épiphanie. Pour atteindre par la langue cet état de révélation, l'écrivain devait travailler des heures durant avant de pouvoir triompher de la pesanteur terrestre et atteindre une vérité éblouissante. Et les manœuvres que l'auteur doit

---

<sup>889</sup> « Les spéculations de Nabokov sur ceux qui vont et viennent entre le monde de l'au-delà et la vie ont leur origine dans l'empire de son enfance, disparu sans laisser de traces avec la Révolution d'octobre, un pays arcadien, dont il pouvait bien se demander parfois s'il avait vraiment existé un jour. » CS, p. 18 (traduction personnelle).

<sup>890</sup> Ouvrage faisant partie de la bibliothèque privée de Sebald (Archives de Marbach-sur-le-Neckar).

<sup>891</sup> « Eines der wichtigsten erzähltechnischen Mittel Nabokovs besteht dementsprechend darin, dass er, durch kaum wahrnehmbare Nuancierungen und Verschiebungen der Perspektive, einen unsichtbaren Beobachter ins Spiel bringt, der einen besseren Überblick zu haben scheint nicht nur als die Figuren der Erzählung, sondern auch als der Erzähler und der Autor, der diesem die Feder führt, ein Kunstgriff, der es Nabokov erlaubt, die Welt und sich selber in ihr von oben zu sehen. Tatsächlich enthält sein Werk zahlreiche Passagen, die aus einer Art Vogelperspektive geschrieben sind. » CS, p. 188.

accomplir pour rejoindre cette « vérité absolue », Nabokov les compare à celles du jeu d'échecs où la main du joueur est dirigée par une « main invisible ». Tandis que la Révolution d'octobre gronde, un paquebot quitte lentement la rade de Sébastopol et sur le pont, le père et le fils sont assis devant l'échiquier, miroir de l'exil<sup>892</sup>.

Après avoir dû laisser la maison de son enfance à Vyra, seul le Palace Hotel de Montreux d'où il pouvait observer les nuages et le soleil couchant le comblait, de même que le télésiège devint son moyen de transport préféré d'où il pouvait contempler son ombre évoluant entre les coquelicots et les papillons aux ailes nacrées. Nabokov ajoute, souligne W.G. Sebald, qu'attaché à cette minuscule fusée, le chasseur de papillons croisera des rêves encore plus subtils. Et de cette image d'élévation et d'ascension, Sebald rapproche une scène extraite du premier chapitre de l'ouvrage *Erinnerung, sprich*<sup>893</sup> : il s'agit de la coutume selon laquelle les paysans venus demander au « Monsieur » – le père de Nabokov – de régler tel ou tel problème, avaient pour habitude, en guise de remerciement, de lancer celui-ci dans les airs<sup>894</sup>.

Nous avons vu dans le chapitre consacré à l'intertextualité (première partie) dans quelle mesure l'écrivain Nabokov – l'homme aux papillons – était présent dans *Die Ausgewanderten* et y représentait l'allégorie de l'exil : l'exilé Nabokov est, tel le papillon, cette créature en suspens qui donne l'impression de vivre dans l'apesanteur et se pose de temps à autre pour un court moment avant de poursuivre une existence errante. L'apesanteur est une dimension récurrente dans *Die Ausgewanderten*, comme si l'exil, que l'on peut

---

<sup>892</sup> « Die Winkelzüge, die der Schriftsteller bei der Verfertigung eines solchen Satzes machen muss, hat Nabokov verglichen mit denen eines Schachspiels, in dem die Spieler selber Figuren sind in einer Partie, die gelenkt wird von einer unsichtbaren Hand. Ein Dampfer bewegt sich von der Reede Sebastopols langsam auf das Wasser hinaus. Vom Ufer herüber dringt noch der Lärm der bolschewistischen Revolution – Gewehrsalven und Geschrei. Aber an Deck des Schiffs sitzen sich Vater und Sohn an einem Schachbrett gegenüber, vertieft bereits in die von der weißen Königin beherrschte Spiegelglaswelt des Exils, in der einem vor lauter Rückwärtsleben leicht schwindlig wird. » CS, p. 190.

<sup>893</sup> Cet ouvrage, traduction allemande de *Speak, memory*, figure parmi la liste des ouvrages de la bibliothèque personnelle de W.G. Sebald (Archives de Marbach).

<sup>894</sup> « Es steht am Ende des ersten Kapitels von *Erinnerung, sprich* und ist eine Beschreibung einer in Vyra des öfteren sich wiederholenden Szene, in der die Bauern aus dem Dorf, meist um die Mittagszeit, wenn die Nabokovs in ihrem Speisezimmer im Hochparterre zu Tisch saßen, vor das Gutshaus kamen, um irgendein Anliegen vorzubringen. Konnte der Fall zur Zufriedenheit der Delegation geregelt werden, so war es Sitte, den gnädigen Herrn Vladimir Dmitrijewitsch, der vom Tisch aufgestanden und zu den Bittstellern hinausgegangen war, um ihre Sache sich anzuhören, mit vereinten Kräften dreimal hoch in die Luft zu werfen und wieder aufzufangen, wenn er wieder herunterkam. „Von meinem Platz am Tisch aus“, schreibt Nabokov, „konnte ich plötzlich in einem der Westfenster einen wunderbaren Fall von Levitation erleben. Für einen Augenblick war dort die Gestalt meines Vaters in seinem windgekräuselten weißen Sommeranzug zu sehen, prächtig mitten in der Luft ausgebreitet, die Glieder in einer seltsam lässigen Haltung, seine wohlgestalteten, unerschütterlichen Gesichtszüge dem Himmel zugewandt. Dreimal flog er solchermaßen zum mächtigen Hauruck seiner unsichtbaren Werfer in die Höhe, beim zweiten Mal ging es höher als beim ersten, und dann, bei seinem letzten, luftigsten Flug, lehnte er sich wie für alle Zeiten gegen das Kobaltblau des Sommermittags, einem jener paradiesischen Wesen gleich, die mit dem ganzen Faltenreichtum ihrer Gewänder mühelos am Deckengewölbe einer Kirche schweben, indes unten schmale Wachskerzen in sterblichen Händen eine nach der anderen aufflammen, um im Weihrauchnebel einen Schwarm winziger Feuer zu bilden, der Priester von ewiger Ruhe singt und Trauerlilien das Antlitz des Menschen verstecken, der dort unter den schwebenden Lichtern im offenen Sarge liegt. » CS, p. 191-192.

associer à une extraterritorialité irréductible, échappait aux lois traditionnelles et construisait un monde délesté. De la même manière Luisa Lanzberg, dans ses feuillets, écrit que, vu de l'exil, le temps de son enfance passé à Steinach, son village natal, semble illimité au point qu'il envahit le temps de l'écriture. L'exterritorialité qu'est l'exil oblige l'exilé à abandonner la perception et la conception naturelles du monde ; c'est ainsi que l'étranger redéfinit un monde « hors de », « en dehors de » :

Die Zeit. In welcher Zeit ist das alles gewesen? Und wie langsam neigten sich nicht damals die Tage!  
Und wer war dieses fremde Kind auf dem Heimweg, müde, mit einer winzigen weißblauen Häherfeder  
in der Hand?

Denke ich heute, heißt es an einer anderen Stelle in den Aufzeichnungen Luisas, an unsere Steinacher  
Kindheit zurück, so kommt mir oft vor, als hätte sie sich ausgedehnt über eine nach allen Richtungen  
unbegrenzte Zeit, ja, als währte sie weiter, bis in diese Zeilen, die ich jetzt schreibe, hinein<sup>895</sup>.

#### I. 4. De l'errance : Stifter, Schnitzler, Kafka

Nous avons regroupé ces trois essais sur Stifter, Schnitzler et Kafka sous le thème de l'errance car ils enrichissent, infléchissent la lecture de *Die Ausgewanderten* et font comprendre que le thème de l'errance excède l'acception strictement biographique et invitent le lecteur à le considérer dans un sens plus large : errance d'un étranger dans son pays natal (Stifter), errance amoureuse (Schnitzler) ou errance et mort (Kafka).

##### *Un étranger dans son pays natal*

Dans l'article intitulé *Bis an den Rand der Natur, Versuch über Stifter*, publié dans *Die Rampe* (H.1) en 1985 puis dans *Die Beschreibung des Unglücks*, W.G. Sebald comprend Stifter comme un exilé non seulement au sein de la société, mais aussi au sein de son pays natal originel, la nature. C'est ce mouvement de retrait, dit Sebald, qui caractérise cet auteur, lequel, pour des raisons sociales et psychiques, mena une existence à l'écart : lorsqu'il vécut à Vienne, à Linz, dans le *bayrischer Wald*, l'écrivain travailla dans une situation d'exil qui généra l'atmosphère sombre de son écriture<sup>896</sup>.

---

<sup>895</sup> « Le temps ? En quel temps était-ce tout cela ? Avec quelle lenteur les jours à l'époque ne déclinaient-ils pas ! Et qui était cette enfant étrangère qui revenait à la maison, fatiguée, avec à la main une minuscule de plume de geai bleu et blanc ?

Quand je me remémore, est-il dit dans un autre passage des Mémoires de Luisa, notre enfance à Steinach, il me semble qu'elle s'est répandue dans toutes les directions sur un temps illimité, et même qu'elle dure encore, jusque dans ces lignes que j'écris maintenant. » *DA*, p. 310- 311 (*Les émigrants*, p. 270).

<sup>896</sup> « Die Seriosität des Stifterschen Werks ergab sich aus der graduellen Rückzugsbewegung eines Autors, der aufgrund seiner sozialen und psychischen Konstitution den Ansprüchen der Sozietät nicht genügen konnte. Bereits während seiner Zeit in Wien und erst recht später in Linz, im bairischen Wald und auf dem Berg bei Kirschschlag arbeitet Stifter in einer Art Exil, und von daher fallen die langen Schatten in seine Prosa, schreibt sich die Trübsinnigkeit, die ihn über das Niveau der Goldschnittkunst der anhebenden spätbürgerlichen Ära so weit hinaustrug. » *BU*, p. 16.

Mais, poursuit Sebald, le centre de gravité de son oeuvre se situe dans un agnosticisme dont la caractéristique est un pessimisme de dimension cosmique. Dans l'univers de Stifter la description de la réalité visible permet de penser que peut-être demain tout aura disparu<sup>897</sup> – car elle évoque un monde en suspens qui d'un moment à l'autre peut également devenir poussière : à la dissolution de l'ordre métaphysique, écrit Sebald, correspond un matérialisme au sein duquel seule la contemplation du monde peut sauver peut-être sa signification antérieure.

Selon W.G. Sebald, l'oeuvre de Stifter fut constamment hantée par la pauvreté et la précarité qu'il dut subir dès l'âge de douze ans et qui engendra le sentiment d'être en « inadéquation »<sup>898</sup>. Adalbert Stifter perdit son père dans un accident alors qu'il n'avait que douze ans et la vie de cet auteur, dit Sebald, ne fut qu'une succession de malheurs – la vie en internat, un amour non partagé, son mariage avec Anamalia l'analphabète, la mort prématurée d'un enfant dont il avait la garde, le suicide d'un autre enfant, une vie de fonctionnaire faite de frustrations, puis la maladie<sup>899</sup> – et se termina par le suicide.

Ce sont, explique W.G. Sebald, les conflits et les crises, qu'ils soient d'ordre financier, social ou psychique, qui constituent la dynamique de la narration au XIX<sup>e</sup> siècle et représentent le fil conducteur du roman naturaliste. Adalbert Stifter, dans *Der Nachsommer*, crée un univers utopique au-delà du temps et ancré dans un espace où la vie a été abolie – le temps interrompu nécessite une spatialisation<sup>900</sup>. Selon l'essayiste, c'est le concept de la nature morte qui illustre le mieux ce programme ; les images naïves et idylliques qu'Adalbert Stifter esquisse ont une intention eschatologique car les *choses* qu'il présente manifestent un caractère d'atemporalité dont la dimension apocalyptique a été soulignée par les critiques<sup>901</sup>.

---

<sup>897</sup> « Stifiers Waldlandschaften sind exemplarisch nicht als Dokumente sentimentalischer Naturbeschreibung, sondern als die auch dem wissenschaftlichen Kenntnisstand seiner Zeit weit vorausgreifenden Beispiele einer diagnostischen Einsicht in die entropische Tendenz aller natürlicher Systeme. » *BU*, p. 26-27. Il nous semble important de souligner que l'entropie présente dans l'univers de Stifter se retrouve dans *Die Ausgewanderten*.

<sup>898</sup> « Die Hoffnungen, die er zeitweise in die Staatslotterie setzte, waren ebenso wie seine schlecht beratenen und verlustreichen Aktienspekulationen Zeichen einer tief verunsicherten, der Sicherheit aber bedürftigen Existenz. Bittbriefe an den Verleger und auch an Verwandte bleiben bis zuletzt ein fester Bestandteil der Korrespondenz Stifiers. Dass Geld als Handlungsmotiv in seinem Werk, im Gegensatz zur bürgerlichen Erzählliteratur sonst, so gut wie keine Rolle spielt, zeigt an, wie peinlich nah ihm das mit seinem Mangel verbundene Gefühl der Inadäquatheit gegangen sein muss. » *BU*, p. 20.

<sup>899</sup> « Veranschlagt man dazu noch das ganz persönliche Unglück Stifiers – den tödlichen Unfall des Vaters, die Erziehung im Internat, die unerwiderte Liebe zu Fanny Greipl, die langjährige Ehe mit der fast analphabetischen Amalie, den frühzeitigen Tod der ersten Ziehtochter und den Selbstmord der zweiten, Juliane, die mit achtzehn Jahren in die Donau ging, die Frustrationen des Beamtenlebens, den endlosen Frondienst an der Kunst und die nach und nach ihn zermürbende Krankheit – veranschlagt man all das, so liegt es eigentlich in der Linie der Konsequenz, dass der Dreiundsechzigjährige schließlich Hand an sich legte. Zu lange hatte er schon versucht, den Anschein der Selbstbeherrschung zu wahren. Die von ihm erhaltenen Photographien zeigen einen in zunehmendem Masse melancholischen und morosen Menschen, der sich, aller Wahrscheinlichkeit nach, emotional systematisch zugrunde gerichtet hat. » *BU*, p. 20-21.

<sup>900</sup> « Der Suspendierung der Zeit entspricht das mit großer Akkuratess ins Werk gesetzte Bedürfnis nach Verräumlichung, das sich im *Nachsommer* durchgängig bemerkbar macht. » *BU*, p. 22.

<sup>901</sup> « Die Prosa des *Nachsommers* liest sich wie ein Katalog letzter Dinge, denn alles erscheint in ihr unterm Aspekt des Todes beziehungsweise der Ewigkeit. Die Kritik hat verschiedentlich auf die apokalyptische



Il oppose à cet univers des couleurs blanches et pastel qui expriment un univers dématérialisé : *nicht weniger ausschlaggebend ist sein Versuch, gegenläufig, in ganz hellen Farben, die ins lichtvolle Monochrom, ja ins absolut Weiße hineinziehen, eine Dematerialisierung der Welt zu betreiben.*<sup>902</sup> Ce sont chez Stifter, écrit W.G. Sebald, les descriptions de la nature qui désignent le mieux cette intention d'éternité et suppriment la frontière entre la réalité objective et l'imagination subjective puisque la nature est tout simplement analogue à nous-mêmes<sup>903</sup>.

Si les écrits d'Adalbert Stifter regrettent la perte de la nature dans sa variété et sa substance, c'est parce que l'auteur s'oppose à l'exploitation de celle-ci<sup>904</sup>. Sa résignation le conduit vers le minéral. Ce sont les hautes montagnes, explique Sebald, qui constituent l'essentiel des paysages de Stifter car elles représentent un lieu situé au-delà de l'histoire où le devenir du destin humain est comme interrompu<sup>905</sup>.

Il semble bien que *Die Ausgewanderten* soit imprégné du personnage « en retrait », exilé, mélancolique – et qui se suicidera – que dépeint W.G. Sebald à travers Stifter : le Dr Selwyn raconte qu'à l'âge de sept ans il avait quitté avec sa famille son village de Lituanie, qu'il a grandi à Londres où il changea son nom de Hersch Seweryn en Henry Selwyn, et qu'il cacha très longtemps ses origines à son épouse Hedi. Et, comme Stifter, c'est auprès du minéral que le Dr Selwyn trouva refuge en escaladant les massifs alpins. Le destin de Paul

---

Dimension, die Wendungen ins Fürchterliche und die schlagartigen Einbrüche des Ungeheuren im Werk Stifters hingewiesen. Auf einmal verfinstert sich alles, verschwindet die Sonne, tut ein schwarzer Abgrund, eine entsetzliche Leere sich auf, fährt ein Blitzstrahl hervor aus heiterem Himmel. Solche dem ultramontanen Bewusstsein Stifters widersprechenden, um nicht zu sagen häretischen Szenarien, in denen eine indifferente, zerstörerische Gewalt beschworen wird, gehören in der spezifischen Form atmosphärischer Schilderungen zum Arsenal der erzählerischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Für Stifter aber ist bezeichnend, dass er die damit ins Spiel kommende Ungeheuerlichkeit – etwa des Wetters – ins Prinzipielle vorantreibt, wie die bengalisch ausgeleuchteten Erzählungen *Der Condor* und *Abdias* demonstrieren, wo innerhalb einer kaum noch tragfähigen positiven Konvention ein geradezu antinomisches Weltbild geliefert wird. » *BU*, p. 23-24.

<sup>902</sup> « Pas non moins déterminante est sa tentative, dans le sens opposé, d'espérer faire une dématérialisation du monde, en couleurs très claires allant vers le monochrome lumineux, et même jusqu'au blanc absolu. » *BU*, p. 24.

<sup>903</sup> « Vielleicht ist Stifters Bemühen um eine Verewigung der Schönheit am ehesten fassbar in seinen Beschreibungen der Natur. Im Landschaftsbild, das zum Betreten einlädt, verschwimmen die Grenzen zwischen objektiver Wirklichkeit und subjektiver Phantasie, ist Natur nicht mehr nur das, was wildfremd um uns herumsteht, sondern ein größeres Leben, unserem eigenen analog. » *BU*, p. 24.

<sup>904</sup> « Wenn, bestimmt von einer solchen naturphilosophischen Klage über die eingehende Vielfalt und Substanz des organischen Lebens, Stifters große Erzählungen die Form restaurativ-konservativer Denkschriften angenommen haben, so ist das weniger ein Beispiel politischer Reaktion als eines paracelsischen Engagements, das sich der bloßen Vermessung, Quantifizierung und Ausbeutung der Natur entgegensetzt. » *BU*, p. 26-27.

<sup>905</sup> « Wie wenig Stifter im übrigen seinen Hoffnungen auf eine friedliche Fortpflanzung des Lebens getraut haben mag, lässt sich daran ablesen, dass seine Sehnsucht letztlich hinauszielte ins Anorganische. Den wahren Horizont der Landschaften Stifters stellt doch immer das Hochgebirge, das man „gleichsam wie in einem sanften Rauch schwimmende“ (sämtliche Werke XIII, I, p. 198) am äußersten Bildrand sehen kann, dort, wo – wie Georg Simmel in seinem Essay „Die Alpen“ (In : Philosophische Kultur, Leipzig 1911, p. 150.) vermerkte – eine unhistorische Weltgegend beginnt, „ wo nur noch Eis und Schnee, aber kein Grünes, kein Tal, kein Pulsschlag des Lebens mehr besteht“, und wo „die Assoziationen mit dem werdenden und vergehenden Menschenschicksal abgebrochen sind, die alle Landschaften in irgendeinem Maße begleiten“. In der hellweißen Transzendenz dieses Bereichs, der über alle Naturpanoramen Stifters hereinscheint, entfaltet sich die Ahnung, dass – nochmals Simmel – „das Leben sich mit seiner höchsten Steigerung an dem erlöst, was in seine Form nicht mehr eingeht“ (*Ibid.* p. 154). » *BU*, p. 27-28.

Bereyter est une succession de malheurs : il ne put exercer son métier d'instituteur, son amie Helen Hollaender fut envoyée dans un camp de concentration, la nuit il « lisait et lisait » des écrivains qui – pour la plupart d'origine juive – s'étaient donné la mort ou avaient été près de le faire et qui l'avaient amené à comprendre que lui aussi était un exilé, et même s'il avait gardé son appartement de S. jusqu'à la fin, il était en permanence ailleurs. Ambros Adelwarth perdit sa mère à l'âge de deux ans – Stifter devient orphelin alors qu'il n'est encore qu'un enfant –, on l'envoyait au marché à Immenstadt avec sa sœur Minnie pour aller vendre les girolles et les airelles ramassées la veille, à treize ans il avait déjà quitté la maison pour travailler comme aide-garçon à Lindau au Bairischer Hof et à quatorze ans il avait définitivement quitté son pays natal sans avoir jamais eu pour ainsi dire de véritable enfance. Max Aurach termine son existence au Withington Hospital – ancien asile de l'époque victorienne réservé aux personnes sans toit et sans travail – souffrant d'un emphysème pulmonaire.

Un écho du destin d'Adalbert Stifter se retrouve dans *Die Ausgewanderten* où chacun des protagonistes suivant une trajectoire mélancolique s'oriente vers son propre suicide. De même la dimension atemporelle accordée à la nature par Stifter et que signale W.G. Sebald est présente dans *Die Ausgewanderten* où la permanence de certaines choses répond, nous l'avons vu, à l'univers instable de l'exil et au chaos de la Shoah.

Cet article sur Stifter figure en première place dans *Die Beschreibung des Unglücks* : W.G. Sebald, dans ce recueil, a rassemblé des essais qui n'analysent pas seulement la « description du malheur » par les auteurs sélectionnés, mais décrivent aussi le malheur comme une condition de l'écriture. Il étudie également, à travers l'écriture de Stifter, sa propre source d'inspiration, car c'est bien la mélancolie du déraciné qui constitue la thématique fondamentale de *Die Ausgewanderten*.

## I. 5. Errance amoureuse

Le désillusionnement amoureux décrit par Schnitzler fait partie lui aussi de la thématique de l'exil de *Die Ausgewanderten* dans la mesure où il est envisagé comme errance existentielle et dislocation de la morale et des mœurs : dans l'histoire *Ambros Adelwarth*, l'amour est teinté de mélancolie, de désespoir et de cynisme. Cosmo Solomon et Ambros Adelwarth vivent une liaison inavouée tandis que ce dernier fréquente des dames « au passé obscur ». Et de manière plus générale aucun des quatre émigrés n'affiche de relation

amoureuse heureuse et stable. Il s'agit à chaque fois, soit d'amour brisé – Dr Selwyn, Paul Bereyter – soit d'amour en marge de la société – Paul Bereyter et Ambros Adelwarth sont homosexuels – soit de solitude – Max Aurach meurt seul à l'hôpital.

Dans l'essai consacré à Schnitzler intitulé « Das Schrecknis der Liebe, Zu Schnitzlers *Traumnovelle* », publié dans la revue littéraire *Merkur* (H.2) en 1985 et repris dans le recueil *Die Beschreibung des Unglücks*, Sebald explique que l'œuvre littéraire de Schnitzler met en lumière, à travers ses expériences cyniques, un scepticisme qui est contraire à l'absolu de l'amour idéal et équivaut à une critique d'une société au sein de laquelle l'amour ne répond plus aux espoirs forgés en son nom<sup>906</sup>.

L'œuvre littéraire d'Arthur Schnitzler, explique Sebald, apparaît à un moment où les sentiments amoureux ainsi que l'idéal monogame subissent une dépréciation. Il y est question d'un érotisme aux contours dissolus et difficiles à définir et qui suit l'évolution historique – le capitalisme et ses multiples conséquences au nombre desquelles le concept d'abondance<sup>907</sup>.

W.G. Sebald note que ce sentiment de scepticisme ne s'est jamais exprimé avec autant de prégnance que chez l'écrivain Arthur Schnitzler. Le ton ironique et mélancolique qui marque ses ouvrages atteste du même détachement que l'étude des cas cliniques que l'on pratiquait à l'époque<sup>908</sup> – les études du Pr. Charcot à la Salpêtrière – : *Aus der ironisch-melancholischen Struktur seiner erzählerischen Untersuchungen des Liebesleids ergibt sich ein Detachment, das dem klinischer Fallstudien kaum nachsteht*<sup>909</sup>. Schnitzler se livre à une critique de l'amour idéal, mais il y ajoute une critique de la société : de même que le peintre Edouard Manet représente des couples aux regards dirigés dans des directions différentes, Arthur Schnitzler inscrit le mariage dans la dispersion<sup>910</sup>.

---

<sup>906</sup> « Die im literarischen Werk Schnitzlers, vielleicht aufgrund solcher zynischen Erfahrungheit, zum Ausdruck kommende profunde Skepsis gegenüber dem Absolutheitsanspruch des Liebesideals versteht sich als ein kritischer Kommentar zu einer Gesellschaftsordnung, in der die Erfüllung der Liebe die in sie investierten Hoffnungen nicht mehr aufzuwiegen vermag. » *BU*, p. 55.

<sup>907</sup> « Das literarische Werk Schnitzlers entstand auf dem Punkt, an dem der bürgerliche Begriff von der Liebe ins Stadium der Dissolution einzutreten begann. Es hat seine nachhaltige Faszinationskraft daran, dass es mit Bedauern zwar, aber ohne Pathos die Kalamitäten beschreibt, die von einem zur fixen Idee gewordenen Ideal ausgelöst werden, und dass es solchermaßen den wirklichen gesellschaftlichen und seelischen Zuständen genauer Rechnung trägt als die weiterhin an der Hypostasierung der Liebe arbeitenden Werke vieler Zeitgenossen. » *BU*, p. 39.

<sup>908</sup> On sait que Freud exprima sa sympathie et son admiration à l'égard de l'écrivain et psychiatre Arthur Schnitzler.

<sup>909</sup> « De la structure ironique et mélancolique de ses analyses narratives sur le chagrin d'amour il résulte un détachement qui ne le cède en rien aux études des cas cliniques. » *BU*, p. 40 (traduction personnelle).

<sup>910</sup> « Wie die paarweisen Figuren Manets, deren auseinanderlaufende Blicke die unwiderrufliche innere Entfernung vom jeweiligen Partner erahnen lassen, leben die von Schnitzler porträtierten Gatten jedes in einer ganz anderen Welt. Ja der Stand der Ehe wird geradezu zu einem Paradigma für das 'weite Land', das sich in der von uns geschaffenen Sozietät zwischen den Menschen erstreckt. Die Sozialisierung des prokreativen Verhaltens im ehelichen Arrangement scheint damit an seine Belastungsgrenze gelangt, doch hält das System sich weiterhin aufrecht und werden Kinder angelernt, ihre dunkleren Wünsche vor sich selber ins rechte Licht zu rücken. » *BU*, p. 41.

D'autre part, Arthur Schnitzler, plus que tout autre écrivain de son époque, s'est intéressé à la prostitution. Selon Sebald, le concept d'abondance du capitalisme qui a associé à sa logique la femme comme objet monnayable a pour conséquence directe une extension de ce phénomène social<sup>911</sup>.

Le couple, dans *Die Ausgewanderten*, illustre bien cette conception amoureuse de la dispersion et de la désunion : le Dr Henry Selwyn vit séparé de son épouse Hedi, Paul Bereyter se sépare de son amie Helen qui sera déportée avec sa mère à Theresienstadt, le vieux Solomon se coupe du monde et se consacre à sa passion pour les orchidées tandis que sa jeune épouse se divertit avec les *weekend parties*, et le fiancé de Luisa Lanzberg meurt d'une attaque d'apoplexie. Le thème de l'émigration migre là vers d'autres contrées existentielles et embrasse le monde d'*eros*. On relèvera également l'image de la femme envisagée comme *errante* et comme marchandise qui trouve son prolongement dans *Max Aurach* puisque l'hôtesse avertit le jeune émigré de la présence de messieurs qui « vont et viennent » dans son hôtel et de dames qu'elle désigne par le terme de *the gentlemens's travelling companions* :

Sometimes, sagte sie, there's a certain commotion. But that need not concern you. It's travelling gentlemen that come and go. Und wirklich gingen im Hotel Arosa erst nach Büroschluss die Türen und knarnten die Stiegen und begegneten einem die von Gracie erwähnten Gäste, ein hastiges Männervolk, so gut wie ausnahmslos in abgewetzten Gabardinemänteln oder im Mackintosh. Erst gegen elf Uhr nachts war der Spuk jeweils vorbei und waren auch die bunten Damen verschwunden, auf die Gracie ausschließlich und ohne das geringste Anzeichen von Ironie Bezug nahm mit dem offensichtlich von ihr selbst geprägten Sammelbegriff *the gentlemens's travelling companions*.<sup>912</sup>

W.G. Sebald présente ce phénomène dans *Die Ausgewanderten* en filigrane, et surtout porté par la notion plus large d'émigration, de migration et de dispersion : c'est comme si l'émigré revêtait toutes les différentes facettes de l'homme moderne qui, selon l'auteur, subit un mouvement de destruction, comme si tous les différents modes de l'existence étaient emportés par le phénomène de la dissémination, de la division et de l'éparpillement, comme si tous les paramètres moraux, sociaux, culturels se perdaient dans la mélancolie de l'exterritorialité. En réalité, Sebald veut montrer que le phénomène de l'émigration et de l'exil

---

<sup>911</sup> « Die Praxis der Prostitution, der Schnitzler mehr und differenziertere Aufmerksamkeit geschenkt hat als sonst ein zeitgenössischer Autor, ist das in der bürgerlichen Ära in den komplexesten Formen sich ausbildende Gegenteil zu dem von der Gesellschaft verordneten monogamen Modell. Der seit dem Hochkapitalismus immer rückhaltloser werdenden Einbeziehung der Frau in den Prozess der Warenproduktion und -verteilung entspricht eine Ausbreitung der Prostitution, von der sich heute allenfalls der Leser einschlägiger soziologischer Studien zur bürgerlichen Subkultur einen ungefähren Begriff machen kann. » *BU*, p. 50.

<sup>912</sup> « Sometimes, disait-elle, there's a certain commotion. But that need not concern you. It's travelling gentlemen that come and go. Effectivement, après la fermeture des bureaux, les portes de l'hôtel Arosa battaient, les escaliers grinçaient, on rencontrait les hôtes mentionnés par Gracie, une population d'hommes pressés, tous vêtus, à quelques exceptions près, de gabardines élimées ou de mackintoshs. Ce n'est que vers onze heures que le remue-ménage cessait et que disparaissaient aussi les dames hautes en couleur, exclusivement désignées par Gracie, sans ironie aucune, sous le terme générique qu'elle avait visiblement forgé elle-même : *the gentlemen's travelling companions*. » *DA*, p. 228-229.

procède des ruptures de l'Histoire, de ses catastrophes et que l'exilé est l'homme moderne dans la mesure où il a fait l'expérience de la désillusion et de la perte de son identité.

## I. 6. Errance et mort

W.G. Sebald aborde son essai « Das unentdeckte Land, Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloss* » paru en 1985 dans le recueil *Die Beschreibung des Unglücks* en expliquant que le héros kafkaïen K. de *Das Schloss* est en premier lieu – avant d'être un géomètre (*Landvermesser*) – un randonneur (*Wanderer*) : *K. ist also kein Landvermesser, er besitzt nichts, was seinen Anspruch bestätigte. Er ist bloß ein Wanderer, der eben, der eingangs auftritt mit einem „winzigen Rucksack“ und einem „Knotenstock“.*<sup>913</sup> La psychanalyse envisage les thèmes du voyage et de la *Wanderschaft* comme symboles de la mort, écrit Sebald et il cite l'exemple d'Adorno qui, dans son essai sur Schubert, montre la manière dont, dans *Die Winterreise*, l'homme erre au milieu d'images représentant la mort<sup>914</sup>.

Kafka, dans ce roman, a pris soin de recouvrir ses paysages de gel et de neige, renonçant au vert organique de la nature, poursuit W.G. Sebald ; ainsi il offre au regard du lecteur une nature morte qui interdit tout espoir de résurrection. D'autre part, K. se plaint de ne trouver dans ce paysage aucune issue, la structure même ne permettant pas de progresser et condamnant le *Wanderer* à renoncer à toute évolution<sup>915</sup>.

C'est sous le signe de l'effort vain (*Vergeblichkeit*) que se situe l'activité de K., explique Sebald, en se référant au proverbe populaire « trois pas en avant, trois pas en arrière » ; tout cela n'a d'autre but que de tourner en dérision une existence que l'on peut

---

<sup>913</sup> « K. n'est pas géomètre, il ne possède rien qui justifie ses prétentions. Il n'est qu'un randonneur qui se présente dès le début avec un « minuscule sac à dos » et un « bâton noueux ». » *BU*, p. 78 (traduction personnelle).

<sup>914</sup> « Die Psychoanalyse verzeichnet Reise und Wanderschaft als Symbole des Todes, und Adorno erinnerte in seinem Schubert-Essay daran, wie in der *Winterreise* stets wieder *die Bilder des Todes vor den Menschen sich stellen, der so klein zwischen ihnen wandert wie nur Schubert im Dreimäderlhaus. Bach, Mühle und schwarze winterliche Einöde, im Zwielficht der Nebensonnen ohne Zeit wie im Traum sich erstreckend, sind die Zeichen der Schubertschen Landschaft, trockene Blumen ihr trauriger Schmuck.* » (Th.W. Adorno, *Moments Musicaux*, Frankfurt 1964, p. 25 et suivantes, le passage en italique est cité par W.G. Sebald), *BU*, p. 78.

<sup>915</sup> « Dass es schwer ist, in dieser Landschaft ein Fortkommen zu finden, darüber klagt K. oft genug. Irritiert von der Gleichförmigkeit, vertritt, wer sie durchqueren will, sich stets selber den Weg. „Der exzentrische Bau jener Landschaft, darin jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt, offenbart sich dem Wanderer, der sie durchkreist, ohne fortzuschreiten: alle Entwicklung ist ihr vollkommenes Widerspiel, der erste Schritt liegt so nahe beim Tod wie der letzte, und kreisend werden die dissoziierten Punkte der Landschaft abgesucht, nicht sie selber verlassen. Denn Schuberts Themen wandern nicht anders als der Müller oder der, den im Winter die Geliebte verließ. Nicht Geschichte kennen sie, sondern perspektivische Umgehung: aller Wechsel an ihnen ist Wechsel des Lichtes.“ Wo wäre je die Art, in welcher der nach eigenem Zeugnis unmusikalische Kafka den geometrischen Ort seiner Sehnsucht umkreist, deutlicher beschrieben worden als in diesen Zeilen Adornos zur Struktur des Schubertschen Werks. » (Th. W. Adorno, *Moments Musicaux*, op. cité, S. 28 f., passage cité par Sebald) *BU*, p. 79.

réduire au « cauchemar d'une répétition éternelle » : *Das Ganze ist wie ein Hohn auf Sinn und Ende unserer Existenz, Alptraum einer ewigen Wiederholung*<sup>916</sup>.

Tandis que K., poursuit Sebald, cherche à atteindre le château, tandis qu'il s'en approche, les images de son pays natal surgissent en lui comme *mémoire involontaire*<sup>917</sup>. Parce que la mort passe pour être « l'autre patrie de l'homme » ce sont les images de l'église et du cimetière qui traversent l'imagination de K. en route pour le château<sup>918</sup> : à la fin de son essai, Sebald rapproche la dernière scène du roman de Franz Kafka, où il est question de *robes sombres, grises, brunes et noires*<sup>919</sup>, de la cinquième *Elégie de Duino* de Rainer Maria Rilke, consacrée aux gens du voyage, dans laquelle il est dit que « la modiste, Madame Lamort, compose et noue et entrelace/les chemins sans repos de la terre, rubans sans fin dont elle fait/de nouveaux nœuds, des ruches et des fleurs,/et des cocardes et des fruits/artificiels – aux factices couleurs –/pour les chapeaux d'hiver,/à bon marché, du Destin »<sup>920</sup>. Si K., arrivé à la veille de sa mort, explique Sebald, voit en cette dernière une consolation, c'est que plutôt que d'être un éternel étranger et pèlerin sur terre, il préfère la mort à ce nulle part d'où le chasseur Gracchus n'a pu s'échapper:

Die Sehnsucht nach unabänderlicher Ruhe, der in der Welt K.s allein der Tod eine mögliche Erfüllung verspricht, und die Angst vor dem Nichtsterbenkönnen und einem unabsehbaren Aufenthalt in dem Niemandsland zwischen Mensch und Ding, in welchem uns der geplagte Jäger Gracchus begegnet, diese Sehnsucht und diese Angst dürfen als die Motive gelten für diese Reise K.s in *das unentdeckte Land, von des' Bezirk kein Wanderer wiederkehrt*.<sup>921</sup>

Le thème de la *Wanderschaft* appartient lui aussi à la thématique principale de l'ouvrage *Die Ausgewanderten*, qui renferme la gémellité de l'errance et de la mort, illustrée par la fin funeste de tous les émigrés : *Mein Kahn ist ohne Steuer, er fährt mit dem Wind, der in den untersten Regionen des Todes bläst*. Les paroles citées par W.G. Sebald du *Chasseur Gracchus* selon lesquelles sa barque file sans gouvernail au gré du vent de *thanatos* sont aussi celle des « émigrants » qui dans leur errance courent inéluctablement vers leur propre fin.

<sup>916</sup> « Le tout est comme la dérision du sens et de la fin de notre existence, le cauchemar d'une répétition éternelle. » *BU*, p. 79 (traduction personnelle).

<sup>917</sup> « Sie gingen, aber K. wusste nicht, wohin; nichts konnte er erkennen. Nicht einmal, ob sie schon an der Kirche vorübergekommen waren, wusste er. Durch die Mühe, welche ihm das bloße Gehen verursachte, geschah es, dass er seine Gedanken nicht beherrschen konnte. Statt auf das Ziel gerichtet zu bleiben, verwirrten sie sich. Immer wieder tauchte die Heimat auf, und Erinnerungen an sie erfüllten ihn. Auch dort stand auf dem Hauptplatz eine Kirche, zum Teil war sie von einem alten Friedhof und dieser von einer hohen Mauer umgeben. » (Passage cité par Sebald, *Das Schloss*, p. 49) *BU*, p. 86.

<sup>918</sup> « Weil der Tod stets als die andere Heimat des Menschen galt, durchziehen auf dem Weg ins Schloss deren Bilder die Imagination K.s. » *BU*, p. 86.

<sup>919</sup> « *dunkle, graue, braune, schwarze Kleider.* ».

<sup>920</sup> « Madame Lamort die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder, / schlingt und windet und neue aus ihnen / Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte -, alle / unwahr gefärbt, - für die billigen / Winterhüte des Schicksals. » Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, cité par Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 90 (traduit par Armel Guerne, Rainer Maria Rilke, *Poésie*, Paris, Editions Gallimard, 1926).

<sup>921</sup> W.G. Sebald, *BU*, p. 92, le passage en italique est une citation (*Hamlet*, III, 1, c.).

L'écriture du déplacement en même temps que les motifs du voyage, de l'errance, de la dispersion sont associés aux motifs de la destruction, de l'autodestruction et de la mort.

Ces sept articles montrent bien les différentes perspectives envisagées à travers le thème de l'exil et de l'exilé. Nous proposons maintenant d'examiner comment Sebald, à travers ses lectures et ses travaux de germaniste, s'est imprégné de la thématique du pays natal pour en redonner l'essentiel dans les quatre récits de *Die Ausgewanderten*.

## II. Pays natal

C'est avec l'histoire *Dr Henry Selwyn* que s'ouvre *Die Ausgewanderten* : en 1899, à l'âge de sept ans, le héros éponyme quitte, accompagné de sa famille, son village natal de Lituanie ; il transforme son nom de Hersch Seweryn en Henry Selwyn et durant très longtemps dissimule ses origines juives à son épouse. Le narrateur n'intervient pas : il retrace le destin de cet exilé qui présente le thème de l'émigration. L'épouse du Dr Selwyn est suisse, c'est une femme d'affaires très occupée qui aime les meubles *altdeutsch*<sup>922</sup>; lui ne pense qu'à se retirer et à vivre en ermite<sup>923</sup>, poursuivant une autodestruction qui le conduira jusqu'au suicide. Cette histoire esquisse le destin des Juifs brisé par les exactions de l'antisémitisme de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle et enseigne que celui qui est coupé de ses racines sombre dans la mélancolie : dans le processus d'évolution de l'être humain le pays natal est premier, il conditionne son développement et joue le rôle de matrice suprême puisque ce sont ses caractéristiques géographiques, ses spécificités historiques, ses différences culturelles et religieuses qui informent le moi profond, la psychologie, le comportement ainsi que les schémas cognitifs de chaque individu. Paul Bereyter, d'origine juive, existe selon cette même logique d'autodestruction ; esprit universel à l'instar de Wittgenstein<sup>924</sup>, il donne à lire à ses élèves les *Kalendergeschichten* de Johann Peter Hebel qui, considéré comme le fondateur de la poésie dialectale alémanique, est l'héritier des conteurs populaires et aime chanter la vie rurale. L'attachement de Bereyter au sol allemand, dans son sens le plus originel, est manifeste et dénonce la barbarie de la machine nazie qui a exterminé une communauté

---

<sup>922</sup> DA, p.15.

<sup>923</sup> DA, p.19.

<sup>924</sup> Sebald lui-même, au cours d'un entretien, compare le personnage de Paul Bereyter à Wittgenstein : « And also I think, as the text makes clear at one or two points, he was very much in the German mold, this young teacher. An idealist coming out of the Wandervogel movement, as it were, a little bit like the young Wittgenstein when he went to upper Austria to teach the peasant children there, full of idealism, educational zeal, and so on. And this return to Germany in that sense is not altogether surprising. ». « Ghost Hunter, by Eleanor Wachtel ». In : *The emergence of memory*, p. 46.

appartenant corps et âme à sa culture. Néanmoins le narrateur, ancien élève de Paul Bereyter, dit s'être souvenu avant toute chose des mots du pèlerin promettant à la femme de l'auberge un coquillage sacré ou une rose de Jéricho : *Der schlaue Pilgrim: [...] mehr aber als alles andere gegenwärtig geblieben – warum, weiß ich auch nicht – sind mir die Worte, die der Pilgrim im Baselstab zu der Wirtin sagte, nämlich: Wenn ich wiederkomme, so will ich Euch eine heilige Muschel mitbringen ab dem Meeresstrand von Askalon oder eine Rose von Jericho*<sup>925</sup>. Ainsi que le note Sigrid Korff, cette citation extraite du récit de Hebel – allusion à Jérusalem – fait apparaître la Ville Sainte, le pays d'origine de l'instituteur juif, comme une utopie, « un pays natal irréel »<sup>926</sup>.

Le chemin parcouru par Paul Bereyter part d'une fidélité inconditionnelle à son village en Allgäu. C'est Cosmo Solomon dans *Ambros Adelwarth* qui incarne avec le plus de prégnance l'existence en suspens, l'absence d'ancrages dans l'espace et dans le temps qu'ordonne l'exil. Cosmo erre dans le monde à la recherche de la terre perdue et de sa splendeur passée :

In der Vergangenheit, [...] hat Jerusalem einen anderen Anblick geboten. Neun Zehntel des Glanzes der Welt waren auf diese prachtvolle Hauptstadt vereint. Wüstenkarawanen brachten Gewürze, Edelsteine, Seide und Gold. Handelsgüter im Überfluss kamen von den Seehäfen von Jaffa und Askalon herauf. Kunst und Gewerbe standen in hoher Blüte. Vor den Mauern dehnten sorgsam bebaute Gärten sich aus, das Tal von Josaphat war von Zedern überdacht, es gab Bäche, Quellen, Fischbrunnen, tiefe Kanäle und überall schattige Kühle. Und dann kam die Zeit der Zerstörung.<sup>927</sup>

Mais le pays natal est d'abord le lieu où l'on passe son enfance ; et celui qui perd cette terre est pour toujours perdu, égaré parce qu'éloigné de ce point central que l'on peut désigner par le terme grec d'*omphalos* (nombril), nom donné à une pierre qui dans le sanctuaire d'Apollon à Delphes matérialisait le centre du monde. Les personnages présents dans *Die Ausgewanderten* confirment les mots de Jean Améry lorsque celui-ci écrit qu'il n'y a pas de « nouveau pays natal » et que celui qui a perdu cette terre première reste perdu : *Es gibt keine 'neue Heimat'. Die Heimat ist das Kindheits- und Jugendland. Wer sie verloren hat, bleibt ein*

---

<sup>925</sup> « [...] Mais plus que de toute autre, je me souviens encore – pourquoi, je ne le sais – des paroles que le pèlerin du *Baselstab* adresse à la femme de l'auberge : Quand je reviendrai, je vous rapporterai un coquillage sacré prélevé sur les rives d'Ascalon ou bien une rose de Jéricho. » DA, p. 57 (*Les émigrants*, p. 57).

<sup>926</sup> « Auf diesen Hinweis auf Johann Peter Hebels *Kalendergeschichten* folgt gleich im Anschluss eine Einlassung auf damalige Leseindrücke des Erzählers und – leicht irritierend und scheinbar völlig unvermittelt – ein Zitat aus der den *Kalendergeschichten* zugehörigen Erzählung *Der schlaue Pilgrim*. Auf diese Weise wird der Geschichte um Bereyter eine verdeckte Anspielung auf Jerusalem als „irreale Heimat“ eingefügt. » Korff, Sigrid, « *Die Treue zum Detail*. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ». In : Stephan Braese et al. (dir.), *In der Sprache der Täter*. Opladen, Westdeutscher Verlag 1998, p. 177-178.

<sup>927</sup> « Dans le passé, [...] Jérusalem offrait un autre spectacle. Neuf dixièmes de l'éclat de l'univers étaient concentrés dans cette capitale prestigieuse. Les caravanes du désert apportaient les épices, les pierres précieuses, la soie et l'or. Des profusions de marchandises venaient des portes de Jaffa et Ascalon. L'art et l'artisanat étaient florissants. Devant les murs s'élevaient des jardins cultivés avec soin, la vallée de Josaphat était couverte de cèdres, il y avait des ruisseaux, des bassins à poissons, de profonds canaux et partout une ombre dispensant sa fraîcheur. Et puis vint l'époque de la destruction. » DA, p. 209 (*Les émigrants*, p. 188).



*Verlorener, und habe er es auch gelernt, in der Fremde nicht mehr wie betrunken umherzutaumeln, sondern mit einiger Furchtlosigkeit den Fuß auf den Boden zu setzen*<sup>928</sup>.

### *Archéologie du pays natal*

Le mot *Heimat*<sup>929</sup> dessine une constellation complexe : l'un des motifs liés à ce mot est l'attachement à un environnement où l'individu apprend à découvrir le monde et détermine ce dernier par rapport à ce lieu ; ainsi le moi se modèle et se définit en fonction de cette réalité particulière du pays natal, le moi construit ses symboles, sa mythologie personnelle à partir de ce milieu et fixe ainsi son identité. Cette adéquation avec la *Heimat*, reliée au *heimlich* – secret, familial – implique son contraire *unheimlich* – inquiétant –, la peur de mourir, la peur de perdre la *Heimat*. La dialectique *heimlich/unheimlich* représente l'un des fondements de notre existence : le pays natal et le pays étranger, le proche et le lointain, ce que j'aime et ce que je déteste, la vie et la mort. W.G. Sebald n'emploie le terme *unheimlich* qu'une seule fois dans *Die Ausgewanderten* ; dans les feuillets de Luisa Lanzberg, celle-ci après avoir quitté son village natal de Steinach, confie « l'étrange atmosphère de malaise » qui se dégageait de la « villa Lanzberg » :

Die von den Kissingern bald so genannte Lanzberg-Villa ist mir im Grunde immer unvertraut geblieben. Das weite, hallende Stiegenhaus, der Linoleumbelag im Vestibül, der rückwärtige Korridor, wo über der Wäschekiste der Telefonapparat hing, dessen schwere Hörer man beidhändig gegen den Kopf pressen musste, das blasse, mit einem leichten Rauschen sich ausgießende Gaslampe, das düstere flämische Mobiliar mit den geschnitzten Säulen – etwas ausgesprochen Unheimliches ging von alledem aus und richtete in mir, wie ich manches Mal deutlich zu spüren glaubte, einen schleichenden, nie wiedergutzumachenden Schaden an<sup>930</sup>.

<sup>928</sup> « Le pays natal est le pays où l'on passe son enfance et sa jeunesse. Celui qui l'a perdu demeure perdu à jamais même s'il a appris à ne plus errer comme un ivrogne en pays étranger mais à poser le pied sur le sol avec quelque hardiesse. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, p. 76 (traduction personnelle)

<sup>929</sup> Régine Battiston se penche sur la notion de *Heimat* chez Sebald et la compare à celle de Max Frisch : « De nombreux écrivains, et pas seulement des émigrés, ont réfléchi à ce concept pluriforme, parmi eux, l'écrivain zurichois Max Frisch, qui dans un discours remarquable et très remarqué, « Die Schweiz als Heimat ? », prononcé lors de la réception du prestigieux prix Schiller (*Grosser Schillerpreis*) en 1974, a donné sa définition du concept de *Heimat*. Il y évoque entre autres la notion de territorialité (« Landschaft als Heimat »), d'appartenance à un paysage plus qu'à un territoire, à un paysage aimé et familial. Il précise que ce concept est rattaché à la mémoire et aux souvenirs, liés à des moments particuliers de son existence : « Heimat hat mit Erinnerung zu tun : nicht mit Erinnerung an ein einmaliges Ereignis [...] – Heimat entsteht aus seiner Fülle von Erinnerungen, die kaum noch datierbar sind ». C'est exactement dans cet amalgame aus sens chimique du terme, que puise Sebald pour ce qui est de son matériau de référence, la *Heimat* de ses personnages est un complexe sentimental, mais aussi un no man's land topographique. Chacun a ses paysages de référence personnels, l'auteur développe d'ailleurs les siens propres (les Alpes bavaroises, pour la *Heimat* allemande, le Norfolk pour sa nouvelle patrie anglaise). S'il opère une déconstruction de la *Heimat*, le traditionnel *Heimweh*, ressenti consciemment ou non, est une douleur existentielle d'autant plus insupportable que certains personnages ne peuvent plus retourner dans leur *Heimat*, car ils n'y ont plus d'attaches sur le plan humain ou parce que c'est le pays honni en Europe (l'Allemagne des bourreaux nazis). Le mal du pays ou *Heimweh* a fait l'objet de théories médicales et est considéré comme étant à la base de la pathologie de la nostalgie. » Régine Battiston, *Lectures de l'identité narrative*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 163.

<sup>930</sup> « La villa Lanzberg, comme ne tardèrent pas à l'appeler les gens de Kissingen, ne m'est au fond jamais devenue familière. La vaste cage d'escalier sonore, le linoleum du vestibule, le couloir à l'arrière où, au-dessus du coffre à linge, était accroché l'appareil téléphonique dont il fallait presser à deux mains contre les oreilles les

Face à cette image mythologique du pays natal, Sebald dénonce la manière dont l'Histoire peut supprimer ce qui a priori nous semble avoir été transmis naturellement et définitivement. Anne Fuchs désigne cette aberration historique par le terme sébaldien de *Unheimliche Heimat*<sup>931</sup> et elle explique que le discours de Sebald aboutit à une déterritorialisation du pays natal. Sebald, dit-elle, envisage le pays natal non plus comme quelque chose de réglé, de fixé et de localisé mais le situe dans la dimension de la destruction de l'après-guerre<sup>932</sup>.

Si l'idée de *Heimat* est née de la sédentarisation de l'homme, c'est-à-dire lorsque celui-ci ne put plus vivre de cueillette et de chasse et qu'il décida alors de se consacrer à la culture et à l'élevage et donc de se fixer, elle signifie néanmoins, avant tout, organisation juridique : c'est au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque l'humanisme et le rationalisme dessinent la société moderne que la loi, sous l'influence du droit romain, accorde à celui qui est né dans une commune, ou qui s'y est marié, le droit d'y vivre, d'y être soigné et d'y reposer après sa mort. Le siècle des Lumières puis l'industrialisation du XIX<sup>e</sup> siècle ont assisté à une première « déportation » puisque la population a dû quitter son pays pour aller travailler en ville. La mondialisation actuelle poursuit ce processus d'émigration en ouvrant chaque jour un peu plus les frontières, incitant chacun à aller ailleurs<sup>933</sup>.

C'est à partir du cahier de Luisa Lanzberg que nous étudierons la thématique du pays natal présente dans *Die Ausgewanderten*. Le pays natal est tout d'abord considéré dans la perspective du national-socialisme : Luisa Lanzberg rédigea ce journal avant sa déportation – entre 1939 et 1941 –. Mais à l'intérieur de cette constellation figure également l'exil provoqué par l'ère industrielle, exprimé par le déménagement de la famille Lanzberg à Kissingen. La perte du pays natal s'inscrit ainsi dans la thématique d'une émigration qui dépasse la tragédie historique du Troisième Reich.

---

deux écouteurs, la lumière pâle des lampes à gaz qui s'échappait dans un léger sifflement, le sombre mobilier flamand aux colonnes de bois sculpté, tout cela respirait une étrange atmosphère de malaise qui, je crois parfois nettement le ressentir, généra en moi un mal insidieux et irrémédiable. » DA p. 313-314. (*Les émigrants*, p. 272).

<sup>931</sup> W.G. Sebald en donnant le nom de *Unheimliche Heimat* à son essai consacré à la littérature autrichienne fait sans doute allusion à l'étude de Freud « Das Unheimliche » (Sigmund Freud : « Das Unheimliche ». In : *Psychologische Schriften. Studienausgabe* Bd IV, édité par Alexander Mitscherlich, Angela Richards, Frankfurt a. Main, Fischer, 1979, p. 241-274); Freud souligne dans ce texte l'opposition que renferme le terme *heimlich* dans la mesure où il signifie à la fois familier et caché. Et Sebald, lorsqu'il emploie l'adjectif *unheimlich*, se situe dans cette ambivalence puisque le lieu où désormais vit Luisa Lanzberg ne lui est pas familier.

<sup>932</sup> « Schließlich mündet Sebalds Heimatdiskurs in den Entwurf eines wesentlich entterritorialisierten Heimatkonzepts, das die Nachkriegsjahre als instabile Schwellenzeit zur Heimat macht. Nicht der geordnete und lesbare lokale Raum wird hier als Heimat gedacht, sondern die Nachkriegsruine, die die Durchlässigkeit der Grenze von innen und außen symbolisiert. » Anne Fuchs, *Die Schmerzesspuren der Geschichte, Zur Poetik der Erinnerung*. In *W.G. Sebalds Prosa*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2004, p. 111.

<sup>933</sup> La frontière tracée entre le pays natal et le pays étranger, explique Anne Fuchs, est la condition *sine qua non* de toute organisation sociale ; elle cite Georg Simmel définissant le pays natal davantage comme unité sociale que comme concept spatial.

## II. 1. Entre utopie et réalité

### *Sebald écrivain du pays natal*

#### **Le pays natal dans les mémoires de Luisa Aurach**

Luisa Lanzberg a écrit ces pages – une centaine – tandis que le plan forgé avec son époux de quitter l'Allemagne s'avérait irréalisable. Le narrateur, avant de retranscrire ces pages au ton hymnique, prend le soin de décrire le contexte désespéré et sans issue dans lequel se trouve la mère de Max Aurach. Le sentiment d'un attachement profond à la terre natale épouse la prise de conscience d'une situation tragique :

Als ich am nächsten Morgen noch einmal ins Studio ging, um mich von ihm zu verabschieden, händigte er mir ein in Packpapier eingeschlagenes und mit Spagat verschnürtes Konvolut aus, in dem sich nebst einigen Fotografien auch an die hundert handschriftliche Seiten Aufzeichnungen befanden, die seine Mutter in der Zeit zwischen 1939 und 1941 in der Wohnung in der Sternwartstrasse noch gemacht hatte und aus denen, so sagte Aurach, es hervorginge, dass die Beschaffung eines Visums auf immer größere Schwierigkeiten gestoßen und dass dementsprechend die Pläne, die der Vater zur Vorbereitung der Ausreise ersinnen musste, von Woche zu Woche komplexer und, wie die Mutter offenbar bereits eingesehen hatte, unrealisierbarer geworden seien. Bis auf eher gelegentliche Andeutungen der ausweglosen Lage, in der sie sich mit dem Vater befand, widme die Mutter dem Tagesgeschehen keine einzige Zeile, beschreibe dafür jedoch, sagte Aurach, mit einer ihm unbegreiflichen Hingabe ihre Kindheit in dem unterfränkischen Dorf Steinach und ihre Jugend in Bad Kissingen.<sup>934</sup>

Le silence de Luisa Lanzberg sur les événements historiques – c'est un peu aussi le principe qu'adopte l'ouvrage de Sebald – est la toile de fond de l'écriture : la description d'une vie sereine, idyllique qui tait la tragédie engendre une dissonance déchirante. Et Max Aurach, en confiant les feuillets de sa mère au narrateur, manifeste son renoncement à la strate du souvenir contenue dans ces derniers : certes le retable d'Issenheim peint par Matthias Grünewald ainsi qu'une image reproduisant la fresque monumentale exécutée par Giovanni Battista Tiepolo pour le plafond de la Résidence de Würzburg jouent le rôle de la madeleine proustienne et lui permettent de retrouver des fragments de son enfance perdue, mais il confie au narrateur le soin d'être l'archéologue des strates profondes de sa mémoire personnelle, familiale et allemande. Ce geste de Max Aurach a une intention didactique puisqu'il souligne l'impératif catégorique auquel doit se soumettre l'écrivain qui a le devoir de transmettre la mémoire d'autrui. La perte du pays natal revêt dans ce contexte une dimension éthique et

---

<sup>934</sup> « Lorsque je retournai le lendemain à l'atelier pour lui faire mes adieux, il me remit une liasse de documents enveloppés dans du papier d'emballage et retenue par une ficelle, contenant, outre quelques photographies, la centaine de pages manuscrites que sa mère avait consignées entre 1939 et 1941 dans l'appartement de la Sternwartstrasse, dont il ressortait, dit Ferber, que l'obtention d'un visa s'était heurtée à des difficultés de plus en plus grandes, qu'en conséquence les plans que son père avait dû forger pour préparer son émigration étaient devenus de plus en plus complexes et, comme sa mère l'avait déjà visiblement compris, de moins en moins réalisables. » *DA*, p. 288 (*Les émigrants*, p. 251).

métaphysique : c'est parce que la civilisation dans son évolution a atteint la démence que la certitude du sol natal a été abolie.

Luisa Lanzberg commence son récit en légitimant son appartenance au village de Steinach ; face à l'histoire devenue tortionnaire, elle se justifie en notant que la présence de sa famille dans le village de Steinach date du XVII<sup>e</sup> siècle :

Gleich eingangs der Aufzeichnungen berichtet sie, dass nicht nur sie selbst und ihr Bruder Leo in dem Dorf Steinach bei Bad Kissingen auf die Welt gekommen seien, sondern auch bereits der Vater Lazarus und der Großvater Löb vor ihm. Zumindest seit dem Ende des 17. Jahrhunderts war die Familie nachweisbar in dem vormals zum Hoheitsgebiet der Fürstbischöfe von Würzburg gehörigen Ort, dessen Einwohnerschaft zu einem Drittel aus alteingesessenen Juden bestand<sup>935</sup>.

C'est l'assimilation progressive des Juifs, c'est l'évolution juridique – et les Lumières y ont participé – qui ont permis que le microcosme du ghetto prenne racine dans le sol du pays. La vie au sein du ghetto est devenue vie dans le pays de l'autre, mais aussi dans son propre pays. Les reliefs, les paysages, les monuments, le rythme de la vie, tout concourt à créer un univers clos et protecteur – comparable à celui de l'enfant dans le liquide amniotique<sup>936</sup>.

L'effet de zoom utilisé par Luisa Lanzberg pour décrire son milieu natal invite le lecteur et fait de celui-ci un acteur ; cette mise en scène, génératrice d'émotion et d'empathie, sollicite notre conscience et nous incite à nous interroger. L'univers de Luisa Lanzberg possède une harmonie, une cohérence, une totalité qui paraissent atemporels : le paysage, la maison, puis les objets qu'elle décrit dans leur intimité matérielle et existentielle semblent

---

<sup>935</sup> « D'emblée, elle relate que si elle-même et son frère Leo sont venus au monde dans le village de Steinach, près de Bad Kissingen, son père Lazarus y était déjà né, et avant lui son grand-père Löb. La présence de la famille était attestée au moins depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans cette localité jadis placée sous la souveraineté des prince-évêques de Wurtzbourg et sa population se composait pour un tiers de Juifs installés de longue date. » *DA*, p. 289-290 (*Les émigrants*, p. 252).

<sup>936</sup> « Nach Steinach gelangt man von Bad Kissingen aus über Großenbrach, Kleinbrach und Aschach mit dem Schloss und der Brauerei des Grafen Luxburg. Dann geht es die steile Aschacher Leite hinauf, wo der Lazarus, wie Luisa schreibt, immer von Fuhrwerk abstieg, damit die Pferde nicht so schwer zu ziehen hatten. Von der Anhöhe aus geht es abwärts den Wald entlang bis nach Höhn, wo die freien Felder sich auftun und in der Ferne die Rhönberge auftauchen. Die Saalewiesen beginnen sich auszudehnen, der sanfte Bogen des Windheimer Walds zeichnet sich ab, die Kirchturmspitze wird sichtbar, das alte Schloss – Steinach! Jetzt führt die Strasse über den Bach und in den Ort hinein bis auf den Platz vor der Gastwirtschaft und von dort aus rechter Hand in das untere Dorf, das Luisa als ihre engere Heimat bezeichnet. Hier steht, so schreibt sie, das Haus der Lions, wo man das Lampenöl holte, sowie das des Kaufmanns Meier Frei, dessen Rückkunft von der Leipziger Messe alljährlich ein großes Ereignis gewesen ist; es stehen hier die Häuser des Bäckers Gessner, zu dem man am Freitag Abend das gesetzte Essen brachte, des Schächters Liebmann und des Mehlhändlers Salomon Stern. Das Armenhaus, das die meiste Zeit keinen Insassen hatte, und das Spritzenhaus mit dem jalousierten Turm waren im unteren Dorf, und im unteren Dorf war auch das alte Schloss mit seinem gepflasterten Vorhof und dem Wappen der Luxburg über dem Tor. Durch die Federgasse, die immer voller Gänse gewesen ist und durch die, wie Luisa schreibt, sie als Kind zu gehen sich fürchtete, gelangt man, vorbei an dem Kurzwarenladen des Simon Feldhahn und dem ganz mit grünen Blechplättchen beschlagenen Haus des Spenglers Fröhlich, auf einen von einem riesigen Kastanienbaum überschatteten Platz. In dem Haus auf der gegenüberliegenden Seite, vor dem der Platz wie Wellen vor dem Bug eines Schiffs in zwei auseinanderlaufende Wege sich teilt und hinter dem der Windheimer Wald emporsteigt, bin ich, so heißt es in den vor mir liegenden Aufzeichnungen, geboren und aufgewachsen und habe gelebt bis in mein sechzehntes Jahr, als wir im Januar 1905 nach Kissingen zogen. » *DA*, p. 290-291.

appartenir à un tout pour autant que l'espace, la matière et l'évolution de l'histoire participent du même principe, la *Heimat*<sup>937</sup>.

La photo de la sœur du père – *eine wahre Germania* –, les œuvres de Heinrich Heine, ainsi que le journal – *Die Münchner Neuesten Nachrichten* – attestent de l'assimilation culturelle et d'une volonté fusionnelle qui renforcent le lien au pays natal<sup>938</sup>. Luisa Lanzberg affiche l'intention de se justifier, de prouver, de manifester ses origines allemandes. La description de personnages comme taillés dans la matière du pays natal et qui correspondent à la propre représentation de Luisa Lanzberg, révèle ce phénomène d'interpénétration entre la réalité du lieu et l'inconscient de l'individu. C'est ainsi que Luisa Lanzberg se souvient de Regina Zufrass « effroyablement affairée » qui une fois grimpe sur son toit pour « remettre en place la girouette »<sup>939</sup>.

La mère d'Aurach décrit les habitudes, les rites et gestes de la vie quotidienne<sup>940</sup> qui participent de la mythologie inscrite au fond de sa mémoire, et le choix du présent signale que

---

<sup>937</sup> « Jetzt stehe ich wieder, schreibt Luisa, in der Wohnstube. Durch das mit Steinplatten ausgelegte dämmrige Vorhaus bin ich gegangen, habe, wie damals beinahe an jedem Morgen, vorsichtig die Hand auf die Klinke gegeben, habe sie niedergedrückt, die Tür aufgetan und drinnen, barfuss stehend auf dem weiß geputzten Boden, voller Staunen mich umgesehen, denn sehr schöne Sachen gibt es in diesem Zimmer. Zwei grünsamtene Sessel mit Trottelfransen ringsum, und zwischen den auf den Platz hinausgehenden Fenstern ein ebensolches Sofa. Der Tisch ist aus hellem Kirschbaumholz. Ein fächerartiges Gestell mit fünf Fotografien unserer Verwandten aus Mainstockheim und Leutershausen steht darauf und in einem eigenen Rahmen ein Bild der Schwester von Papa, die das schönste Mädchen weit und breit gewesen sein soll, eine wahre Germania, sagten die Leute. Außerdem steht auf dem Tisch ein Porzellanschwan mit offenen Flügeln und darin das von einer Manschette aus weißen Spitzen umgebene immergrüne Brautbukett unserer Ib. Mama, nebst dem silbernen Leuchter, der am Freitagabend gebraucht wird und für den der Papa jedes Mal eigens Papierrüschen schneidet, damit nicht das Wachs auf ihn heruntertropft von den Kerzen. Auf dem Vertiko an der Wand liegt aufgeschlagen ein rot eingebundener Prachtband von Albumformat mit goldenen Weinlaubranken. Es sind die Werke, sagt die Mama, ihres Lieblingsdichters Heine, der auch der Lieblingsdichter der Kaiserin Elisabeth ist. In einem Körbchen daneben werden die Münchner Neuesten Nachrichten aufbewahrt, in die sich die Mama am Abend vertieft, trotzdem der Papa, der schon viel früher zu Bett geht, ihr gegenüber immer behauptet, dass es ungesund sei, so weit in die Nächte hinein zu lesen. Auf dem aus Rohr geflochtenen Tischchen in der Nische des Ostfensters hat der Honigstock seinen Platz. Er hat feste, dunkle Blätter und viele Blütendolden aus weißen, pelzigen Sternchen mit einer rosa Mitte. » *DA*, p. 292-293.

<sup>938</sup> Nous rappelons que les feuillets de Luisa Lanzberg ont pour hypotexte les mémoires authentiques d'une famille : c'est l'architecte Peter Jordan, un ami de W.G. Sebald vivant en Angleterre, qui remet à ce dernier ces documents.

<sup>939</sup> « Direkt oberhalb des Spielplatzes, in einer langen Zimmerflucht des größtenteils leerstehenden alten Schlosses, wohnt die Regina Zufrass. Sie ist, wie alle Welt weiß, eine entsetzlich tüchtige Frau und ständig, selbst am Sonntag, auf das strengste beschäftigt. Entweder sie macht sich bei ihrem Federvieh zu schaffen, oder man sieht sie unter den Stangenbohnen, oder sie bessert den Zaun aus, oder sie stöbert eines der für ihre Verhältnisse viel zu großen Zimmer. Sogar auf dem Dach haben wir die Regina Zufrass einmal gesehen, wie sie die Wetterfahne richtete, und wir haben mit angehaltenem Atem zu ihr hinaufgeschaut, weil wir glaubten, dass sie nun jeden Augenblick herabstürzen und mit zerschmetterten Gliedern auf dem Söller liegen wird. » *DA*, p. 294-295.

<sup>940</sup> Aux Archives de Marbach, nous avons trouvé dans la « Mapped 14 », appartenant au matériau littéraire utilisé par Sebald pour la rédaction de *Die Ausgewanderten*, la photocopie d'un article de l'hebdomadaire *Die Zeit* daté du 13 janvier 1989 : il y est question d'une exposition temporaire (octobre 1988 – janvier 1989) organisée, à l'occasion du cinquantième anniversaire des événements tragiques survenus en novembre 1938, au musée national de Nuremberg sur l'histoire et la culture des Juifs en Bavière : documents, objets sont les témoins de l'histoire judéo-allemande et soulignent l'attachement au pays d'origine dans le pays natal. L'auteur de l'article, Esther Knorr-Anders, écrit : « Die Bilder verursachen Schweigen. Die Besucher blicken die Photos an, blicken weg und wieder hin. Wenig später stehen sie, das Entsetzen noch vor Augen, in den angrenzenden Räumen vor Tora-Krone und Megilla, vor Sabbatlampen und Kidduschbechern, vor den faszinierenden Zeugnissen jüdischer Kultur und Lebensart, wie sie seit jenen Tagen in Deutschland unter Nichtjuden kaum noch einer kennt. »

ces moments passés au pays natal dépassent la dimension temporelle : *Übrigens malt uns die Mama am Donnerstag morgen immer einen Fisch auf das pergamentene Einwickelpapier, damit wir nicht daran vergessen, auf dem Heimweg von der Bewahranstalt beim Fischer ein halbes Dutzend Barben zu holen*<sup>941</sup>. Mais dans la représentation de son univers elle n'omet pas d'insérer son identité juive qui apparaît comme un a priori ; dès lors, la notion de pays natal s'organise au sein d'une dichotomie entre identité et altérité, le même et l'autre, et renvoie implicitement à l'histoire des Juifs en Allemagne<sup>942</sup>.

Ainsi l'échelle de Jacob imprègne, par sa force symbolique, le contenu des mémoires de Luisa Lanzberg. C'est la culture juive qui impose sa dimension (il est question de l'échelle de Jacob<sup>943</sup> dans Genèse 28. 10-15) : *Im Sommer, wenn es heiß ist, stehen die Fenster offen, aber die Läden sind zugemacht, und das Licht fällt wie eine Jakobsleiter schräg in das mich umgebende Dämmer herein*<sup>944</sup>. L'échelle de Jacob signifie le trait d'union entre Dieu et le peuple élu et la suite du songe de Jacob révèle de façon prophétique la manière dont le peuple juif « habitera » la terre « à l'occident et à l'orient, au septentrion et au midi ». La notion de *Heimat* est ici en adéquation avec le destin juif partagé entre l'errance, la terre d'origine et la terre d'exil, entre l'universalité et l'identité, le tout uni et réuni dans une logique providentielle.

La tradition juive, dictée par la religion, scande la vie et imprime le temps calendaire et le temps de l'âme : Rosh-ha-Shana et le Nouvel An, la fête de la Réconciliation, Sukkot. Les rites et les cérémonies de ces fêtes imposent une organisation traditionnelle qui détermine le microcosme de l'enfant. Luisa Aurach se rappelle son père vêtu d'une redingote et d'un

<sup>941</sup> « Le jeudi matin, maman nous dessine un poisson sur le papier sulfurisé, afin que nous n'oublions pas en revenant du foyer d'aller chercher chez le pêcheur une demi-douzaine de barbeaux. » *DA*, p. 295 (*Les émigrants*, p. 257).

<sup>942</sup> « Im Sommer machen wir am Sabbat oft einen langen Spaziergang bis nach Bad Bocklet, wo wir durch die offene Säulenhalle wandeln und die sehr schön angezogenen Leute beim Kaffeetrinken bestaunen können, oder wir sitzen, wenn es zum Spazierengehen zu heiß ist, zusammen mit Liebermanns und Feldhahns am späten Nachmittag im Schatten der Kastanienbäume vor der Kegelbahn der Reussenwirtschaft. Es gibt Bier für die Männer und Limonade für die Kinder; die Frauen wissen nie, was sie wollen, und trinken sozusagen nur probeweise ein wenig, während sie Berches und Dürffleisch aufschneiden. Nach dem Abendbrot spielen einige der Männer, was für sehr kühn und fortschrittlich gilt, eine Partie Billard. Der Ferdinand Lion raucht sogar eine Zigarre! Anschließend gehen sie gemeinsam in die Synagoge. Die Frauen packen zusammen und machen sich mit den Kindern in der einbrechenden Dämmerung auf den Weg nach Hause. [...] Nachdem der Vater zurück ist, wird die aus vielen bunten Wachssträngen geflochtene Kerze zum Sabbatausgang angezündet. » *DA*, p. 296-297.

<sup>943</sup> « Jacob quitta Bersabée et partit pour Harân. Il arriva d'aventure en un certain lieu et il y passa la nuit, car le soleil s'était couché. Il prit une des pierres du lieu, la mit sous sa tête et dormit en ce lieu. Il eut un songe : Voilà qu'une échelle était dressée sur la terre et que son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient ! Voilà que Yahvé se tenait devant lui et dit : « Je suis Yahvé, le Dieu d'Abraham ton ancêtre et le Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu es couché, je la donne à toi et à ta descendance. Ta descendance deviendra nombreuse comme la poussière du sol, tu déborderas à l'occident et à l'orient, au septentrion et au midi, et tous les clans de la terre se béniront par toi et par ta descendance. Je suis avec toi, je te garderai partout où tu iras et te ramènerai en ce pays, car je ne t'abandonnerai pas que je n'aie accompli ce que je t'ai promis. » *Genèse* 28. 10-15.

<sup>944</sup> « En été, quand il fait très chaud, les fenêtres sont ouvertes mais les persiennes fermées et la lumière tombe de biais, telle une échelle de Jacob, dans la pénombre autour de moi. » *DA*, p. 300 (*Les émigrants*, p. 261).

chapeau haut-de-forme, la robe de velours bleu foncé et le chapeau en fleurs de lilas blanc portés par sa mère, elle a gardé dans sa mémoire l'image de son père errant dans la maison tel un fantôme :

Es wird Herbst, und die Herbstferien stehen ins Haus. Zuerst kommt Rosch-ha-Schana und das neue Jahr. Am Vortag werden alle Zimmer ausgefegt, und am Vorabend gehen Mama und Papa feierlich gekleidet in die Synagoge. Der Papa mit Gehrock und Zylinder, die Mama in dem tiefblauen Samtkleid und mit dem Hütchen, das ganz aus weißen Fliederblüten ist. Der Leo und ich decken inzwischen daheim den Tisch mit einem gestärkten leinenen Tuch, stellen die Weingläser auf und legen unter die Teller der Eltern unsere mit Schönschrift geschriebenen Neujahrsbriefchen. Eineinhalb Wochen darauf ist Versöhnungstag. Der Vater bewegt sich in seinem Sterbegewand im Haus herum wie ein Gespenst. Es herrscht allgemeine Reumütigkeit. Zu essen gibt es erst wieder, wenn die Sterne aufgehen. Dann wünschen wir uns gegenseitig ein gutes Anbeißen. Und vier Tage später ist auch schon Sukkoth<sup>945</sup>.

La vie à l'école est marquée par la symbiose entre pays d'origine – identité juive – et pays natal – l'Allemagne –. Ici, les traditions juives épousent le calendrier et la vision du monde germaniques ; c'est Hanukah, fête où l'on allume sur le candélabre à plusieurs branches une chandelle le premier soir, deux le second, et ainsi de suite – ce rite représente l'expansion constante de la foi juive –, mais c'est aussi le jour de l'anniversaire de l'instituteur où des histoires et des légendes allemandes sont lues, et à la question de savoir quelles sont les trois choses qui donnent et prennent en abondance, le maître Bein répond que ce sont la terre, la mer et l'Empire :

Aber dann steht, kaum dass man es sich versieht, Chanukka vor der Tür, und der Lehrer Bein hat Geburtstag. [...] Schule wird heute nicht gehalten, sondern es werden Geschichten vorgelesen und Sagen aus der deutschen Vergangenheit. Wir machen auch einen Rätselwettbewerb und müssen raten beispielsweise, welche drei es sind, die geben und nehmen in Fülle. Selbstverständlich weiß darauf niemand die Antwort, die, wie der Lehrer Bein dann bedeutungsvoll sagt, lautet: die Erde, das Meer und das Reich. Vor dem Heimgehen, das ist vielleicht das Schönste an diesem Tag, dürfen wir über die mit Wachstropfen auf der Türschwelle festgeklebten Chanukkalichter springen<sup>946</sup>.

La tradition juive impose le rythme et ordonne le mode de l'existence : à l'arrivée du printemps c'est Pessah – la Pâque juive – qui célèbre la délivrance d'Israël de l'asservissement à l'Égypte. Cette fête est demeurée pour la conscience juive, à travers toutes

---

<sup>945</sup> « L'automne arrive et avec lui les vacances. Vient d'abord Rosh ha-Shana et la nouvelle année. Un jour avant, toutes les pièces sont balayées, et la veille au soir, papa et maman se rendent en habits de fête à la synagogue. Papa porte une redingote et un chapeau haut de forme, maman sa robe de velours bleu foncé et son petit chapeau entièrement fait avec des fleurs de lilas blanc. Pendant ce temps, Leo et moi dressons la table ; nous étalons la nappe de lin empesée, posons les verres à vin et mettons sous les assiettes des parents nos billets calligraphiés de Nouvel An. Une semaine et demie plus tard, c'est la fête de la Réconciliation. Papa tourne dans toute la maison avec son linceul, comme un fantôme. L'ambiance est à la contrition. Il n'y a de quoi manger que lorsque les étoiles se lèvent. Alors nous nous souhaitons « un bon coup de dent ». Et quatre jours plus tard, c'est déjà Sukkot. » DA, p. 300-301 (*Les émigrants*, p. 261-262).

<sup>946</sup> « Mais bientôt, sans qu'on ait eu le temps de réaliser, c'est Hanukah et l'anniversaire de maître Bein. [...] Aujourd'hui il n'y aura pas classe mais on lira des histoires et des légendes traditionnelles allemandes. On fera aussi un concours d'énigmes, essayant de deviner par exemple quelles sont les trois choses qui donnent et reçoivent à profusion. Naturellement, personne ne connaît la réponse qui est, comme nous le dit alors maître Bein avec un air d'importance : la terre, la mer et le Reich. Avant de rentrer à la maison, et c'est peut-être le clou de la journée, nous avons la permission de sauter par-dessus les lumières de Hanukah, collées avec une goutte de cire sur le seuil de la porte. » DA, p. 305-306 (*Les émigrants*, p. 265-266).

les générations, l'événement fondateur de son existence et de son historiosophie. Tout doit concourir pour recréer dans le pays natal (l'Allemagne) le pays d'origine (la Palestine) ou le pays retrouvé (Israël) car le sionisme avait déjà envisagé la création d'un État juif :

Wenn es Frühjahr wird, muss auf Passah geputzt werden. Am schlimmsten ist es in der Schule. Die Frau Lehrer und das Fräulein Regine sind mindestens eine Woche zugange. Die Matratzen werden auf den Hof getragen, die Betten hängen über dem Altan, die Böden werden neu eingelassen, und das gesamte Kochgeschirr wird ausgekocht. Wir Kinder müssen die Klasse ausfegen und die Fensterläden mit Seifenlauge waschen. Auch bei uns zu Hause werden Zimmer und Kästen ausgeräumt. Es herrscht ein furchtbarer Aufruhr. Am Vorabend vor Passah setzt die Mama sich zum erstenmal seit Tagen ein wenig nieder. Die Aufgabe von Papa ist es, derweil mit einer Gänsefeder im Haus herumzugehen und nachzusehen, ob sich nicht doch irgendwo ein Krümelchen Brot versteckt hat. 947

Lucy Landau se souvient d'une après-midi dans la forêt et raconte que les lucanes cerfs-volants, qu'elle observe avec passion, pris parfois de panique, perdent connaissance lui donnant alors l'impression que le cœur du monde s'est arrêté. Le temps ? s'interroge-t-elle. Comme si la dimension métaphysique du pays natal – car en lui le moi communique et communique avec sa propre mythologie (l'utilisation du présent, nous l'avons dit, montre cette dimension extratemporelle) – confondait l'avant et l'après en renouant tout au centre de son univers :

Mich interessieren am meisten die schwarzlackierten Hirschkäfer, von denen es zahllose gibt im Windheimer Wald. Ich verfolge sie geduldig mit meinen Augen auf ihren krummen Wegen. Manchmal fährt ihnen scheinbar ein Schreck in die Glieder. Sie haben dann eine Art Ohnmachtsanfall. Reglos liegen sie da, und mir ist es, als hätte das Herz der Welt ausgesetzt. Erst wenn man selber den Atem anhält, kehren sie aus dem Tod wieder zurück ins Leben und nimmt die Zeit wieder ihren Lauf. Die Zeit. In welcher Zeit ist das alles gewesen? Und wie langsam neigten sich nicht damals die Tage! Und wer war dieses fremde Kind auf dem Heimweg, müde, mit einer winzigen weißblauen Häherfeder in der Hand? 948

Le narrateur qui retranscrit les feuillets de Luisa Lanzberg insiste, en adéquation avec celle-ci, sur la caractéristique de la mémoire du pays natal – au sens large du terme (pays natal et pays d'origine) qui embrasse dans sa totalité l'existence de l'individu puisque les spécificités géographiques, historiques, culturelles, religieuses définissent celui-ci : *Denke ich*

---

<sup>947</sup> « Quand le printemps arrive, il faut nettoyer pour Pessah. Le pire, c'est à l'école. L'épouse du maître et Mlle Regine s'affairent pendant une bonne semaine. On met les matelas dans la cour, on suspend la literie dans la galerie, les sols sont refaits et tous les ustensiles de cuisine passés à l'eau bouillante. Nous, les enfants, nous devons balayer entièrement la classe et laver les persiennes à l'eau savonneuse. Chez nous aussi, on vide les pièces et les armoires. C'est un incroyable remue-ménage. La veille de Pessah, maman, en soirée, se repose pour la première fois depuis des jours. Pendant ce temps, la tâche de papa est de faire le tour de la maison avec une plume d'oie à la main, pour vérifier s'il n'y aurait pas encore quelque part une miette de pain cachée. » *DA*, p. 307 (*Les émigrants*, p. 267).

<sup>948</sup> « Moi, ce qui m'intéresse le plus, ce sont les lucanes cerfs-volants laqués de noir qui peuplent à profusion la forêt de Windheim. Je les suis patiemment des yeux dans leurs déambulations. Parfois, ils paraissent soudain pris de panique et tombent dans une sorte de coma. Ils restent là, raides et figés, et j'ai l'impression que le cœur du monde s'est arrêté de battre. Puis, quand on retient soi-même son souffle, ils reviennent à la vie et le temps reprend son cours. Le temps ? en quel temps était-ce, tout cela ? Avec quelle lenteur les jours, à l'époque, ne déclinaient-ils pas ! Et qui était cette enfant étrangère qui revenait à la maison, fatiguée, avec à la main une minuscule plume de geai bleu et blanc ? » *DA*, p. 310 (*Les émigrants*, p. 270-271).



heute, heißt es an einer anderen Stelle in den Aufzeichnungen Luisas, an unsere Steinacher Kindheit zurück, so kommt mir oft vor, als hätte sie sich ausgedehnt über eine nach allen Richtungen unbegrenzte Zeit, ja, als währte sie weiter, bis in diese Zeilen, die ich jetzt schreibe, hinein<sup>949</sup>.

Luisa Lanzberg explique que c'est lorsque son père fait le choix d'une vie bourgeoise que son univers d'enfance prend fin *de facto* ; la perte du pays natal est mise en correspondance avec l'avènement de l'ère industrielle qui a instauré la vie bourgeoise en arrachant l'homme à sa terre natale. Les souvenirs devenus « fragmentaires » révèlent la cassure causée par cet événement destructeur : *Selbst von unserem Einzug in Kissingen habe ich nur mehr bruchstückhafte Erinnerungen*<sup>950</sup>. À la volonté de puissance se manifestant dans le désir du père d'accéder à un statut bourgeois et illustrée par la photo d'une grande maison d'allure colossale<sup>951</sup> s'oppose la désolation de l'homme dans un environnement que la nature a fui :

Es herrschte eine klirrende Kälte, es gab unendlich viel Arbeit, ich hatte erfrorene Finger, tagelang wollte es im Haus nicht warm werden, obgleich ich in sämtlichen Zimmern in einem fort die irischen Füllöfen schürte ; der Honigstock hatte den Transport nicht überstanden, und die Katzen waren zurückgelaufen und, trotzdem der Papa extra noch einmal nach Steinach fuhr, nirgends mehr auffindbar<sup>952</sup>.

Dès lors, Lucy Landau est comme une visiteuse de passage : *Wie eine durchreisende Besucherin*<sup>953</sup>. La vie à Kissingen semble être l'allégorie de la grande transhumance sociale de la révolution industrielle. Au nom de la liberté et du progrès, la société moderne aurait édifié une conception hédoniste du bonheur fondée sur la science et la technique qui imposerait alors une existence normalisée et supprimerait l'harmonie avec la nature. Cette critique prononcée implicitement par Luisa Lanzberg possède des résonances rousseauistes : peut-être signifie-t-elle aussi du point de vue de l'auteur que, la mondialisation effaçant l'idée de frontière, la notion de pays natal deviendrait une des priorités que l'homme devra conserver pour garantir non seulement une conscience identitaire, une conscience du moi par rapport au monde, mais surtout une conscience de l'autre dans sa différence. Luisa Lanzberg

---

<sup>949</sup> « Quand je me remémore, est-il dit dans un autre passage des Mémoires de Luisa, notre enfance à Steinach, il me semble qu'elle s'est répandue dans toutes les directions sur un temps illimité, et même qu'elle dure encore, jusque dans ces lignes que j'écris maintenant. » DA, p. 311 (*Les émigrants*, p. 270).

<sup>950</sup> « Même de notre emménagement à Kissingen je n'ai plus que des souvenirs lacunaires. » DA, p. 312 (*Les émigrants*, p. 271).

<sup>951</sup> DA, p. 313.

<sup>952</sup> « Il régnait un froid intense, il y avait énormément à faire, j'avais les doigts gelés, pendant des jours et des jours la maison refusait de se réchauffer, même si je n'arrêtais pas dans toutes les pièces d'attiser la flamme des poêles irlandais à feu continu ; le mélisanthe n'avait pas survécu au transport ; les chats étaient retournés à leur ancienne maison de Steinach et malgré que papa soit allé exprès les y chercher, il ne les avait trouvés nulle part. » DA, p. 312 (*Les émigrants*, p. 271-272).

<sup>953</sup> DA, p. 314.

décrit comment son existence et celle de sa famille sont devenues, en quittant Steinach, une suite de gestes ayant l'automatisme d'une mécanique<sup>954</sup> :

Ich gehe bei der Mutter, die die ganze Wirtschaft besorgt, in eine strenge Haushaltungsschule. Um sechs Uhr, gleich nach dem Aufstehen, sehe ich als erstes nach den weißen Hühnern im Hof, gebe ihnen ein Mässchen Korn und hole die Eier herein. Dann kommt das Herrichten des Frühstücks, der Zimmerdienst, das Gemüseputzen und das Kochen. An den Nachmittagen gehe ich eine Zeitlang in einen Stenografie- und Buchhaltungskurs bei den Englischen Fräulein<sup>955</sup>.

Au cours de ces pages, Luisa Lanzberg évoque aussi les tensions que peut engendrer l'idée du pays natal. Il s'agit d'une soirée passée à Kissingen en compagnie d'une de ses hôtes, Laura, originaire de Trieste<sup>956</sup>, durant laquelle les passions nées d'existences issues d'espaces géopolitiques différents se manifestent inconsciemment et irrationnellement : *Zu Beginn spielte das Orchester die österreichische Nationalhymne. Alles erhob sich von seinen Plätzen, bloß die Laura blieb ostentativ sitzen, weil sie als Triestinerin die Österreicher nicht ausstehen konnte*<sup>957</sup>. Car le pays natal est un espace dont les particularités culturelles se forment au gré du temps mais c'est surtout un « vivre ensemble ». Georg Simmel, dans son ouvrage *Soziologie*, écrit en se référant à Kant que l'espace désigne la possibilité de vivre ensemble et s'interroge sur la signification des conditions spatiales pour une société<sup>958</sup>. Puisque c'est l'espace, donc le lieu, l'endroit, le paysage qui représente le préalable de l'idée du pays natal, rien d'étonnant à constater que ce soient les impressions visuelles qui évoquent

---

<sup>954</sup> Est-ce une allusion de la part de Sebald au taylorisme dont l'une des conséquences fut de supprimer la flânerie des ouvriers en découpant le travail en gestes élémentaires simples pouvant être rigoureusement contrôlés?

<sup>955</sup> « Auprès de ma mère, qui exerce son gouvernement sur la maison, je suis à rude école. A six heures, tout juste levée, je vais avant toute chose soigner les poules blanches dans la cour, leur donner une mesure de grain et ramasser les œufs. Puis vient la confection du petit déjeuner, le service des chambres, l'épluchage des légumes et la cuisine. » DA, p. 315 (*Les émigrants*, p. 273-274).

<sup>956</sup> L'ancienne Tergeste est sous contrôle romain depuis -177 et devient une colonie romaine sous César – son nom est mentionné dans *La Guerre des Gaules*. Elle est un important carrefour commercial et en 1382 se donna à Léopold de Habsbourg, duc d'Autriche. Elle fit partie des provinces illyriennes de 1809 à 1814, fut de nouveau sous domination autrichienne et connut une période de prospérité – particulièrement après la construction de la ligne de chemin de fer Vienne-Trieste (terminée en 1857). A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle c'est une grande cité cosmopolite. Mais ses habitants italiens, mécontents d'être sous domination autrichienne aspirent à rejoindre l'Italie : c'est l'irrédentisme. En 1921, après la Première Guerre mondiale qui assiste à la chute de l'empire austro-hongrois, Trieste est rendue à l'Italie de même que les autres terres irrédentes [non rattachées à l'Italie]. Le port connaît alors une profonde crise économique laquelle est à l'origine de la création du Parti national fasciste. Le 1<sup>er</sup> octobre 1943 la ville est prise par les Allemands qui y ouvrent le camp de transit et d'élimination de la Risiera di San Sabba. Le 1<sup>er</sup> mai 1945 les partisans de Tito entrent à Trieste. En 1947, le traité de Paris crée un « Territoire libre de Trieste » sous contrôle de l'ONU et le 26 octobre 1954 la zone alliée retourne à l'Italie.

<sup>957</sup> « Pour commencer, l'orchestre joua l'hymne national autrichien. Tout le monde se leva, seule Laura resta ostensiblement assise, parce que étant triestine, elle ne supportait pas les Autrichiens. » DA, p. 317 (*Les émigrants*, p. 276).

<sup>958</sup> « Kant définit den Raum einmal als „die Möglichkeit des Beisammenseins“ – das ist er auch soziologisch, die Wechselwirkung macht den vorher leeren und nichtigen zu etwas für uns, sie erfüllt ihn, indem er sie ermöglicht. Die Vergesellschaftung hat, in den verschiedenen Arten der Wechselwirkung der Individuen, andere Möglichkeiten des Beisammenseins – im geistigen Sinne – zustande gebracht; manche derselben aber verwirklichen sich so, dass die Raumform, in der dies wie bei allen überhaupt geschieht, für unsre Erkenntniszwecke besondere Betonung rechtfertigt. So fragen wir im Interesse der Ergründung der Vergesellschaftungsformen nach der Bedeutung, die die Raumbedingungen einer Vergesellschaftung für ihre sonstige Bestimmtheit und Entwicklungen in soziologischer Hinsicht besitzen. » Georg Simmel, *Soziologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1992, p. 689-690.

la nostalgie ; et même si Kissingen représente une « émigration » par rapport au village natal de Steinach, il s'agit toujours de cet espace d'avant l'Holocauste : *Aber dass die Felder blühten zu beiden Seiten des Weges und dass ich glücklich gewesen bin, das erinnere ich noch, [...]*<sup>959</sup>.

Tandis que la terre natale est d'abord représentée par l'espace, c'est le temps qui va permettre l'apparition des différences historiques, politiques, culturelles, assister à l'élaboration d'une mémoire collective avec ses traditions et ses coutumes. Le père de Luisa Lanzberg s'inquiète du mariage de sa fille avec le corniste Fritz Waldhof car il signifierait l'abrogation d'une continuité :

Einem baldigen Verlöbniß stand allerdings zunächst ein gewisser Unwille des Vaters entgegen, der sich nicht nur über die etwas unsicheren Zukunftsaussichten des Waldhornisten bekümmerte, sondern auch über meinen mit dieser prospektiven Verbindung, wie er behauptete, so gut wie bereits vollzogenen Austritt aus dem Judentum<sup>960</sup>.

Les feuillets de Luisa Lanzberg<sup>961</sup> ne sont pas le premier texte que W.G. Sebald consacre au thème du pays natal. Il apparaît au contraire comme l'aboutissement et la mise en poésie d'une réflexion suscitée par la lecture de textes de l'exil et du pays natal et exposée dans les ouvrages *Unheimliche Heimat* ou *Die Beschreibung des Unglücks*.

W.G. Sebald décrit dans *Westwärts – Ostwärts : Aporien deutschsprachiger Ghettogesichten*<sup>962</sup> l'univers à la fois tragique et heureux du ghetto à travers les écrits de Leopold Kompert, né en 1822 et de famille juive, de Karl Emil Franzos, de Leopold von Sacher-Masoch, de Wilhelm Goldmann, et termine par le romancier Joseph Roth qui jette un regard mélancolique sur sa Galicie natale. Dans *Ein Kaddisch für Österreich – über Joseph Roth. Zu seinem 50. Todestag*, que la *Frankfurter Rundschau* publia le 27.5.1989 (également dans *Unheimliche Heimat*) il explique que l'écriture de Roth, inspirée par la perte du pays natal et l'exil, rappelle la poésie hébraïque. Et s'il lit et analyse le thème du pays natal, il raconte ses impressions dans *Il ritorno in patria (Schwindel. Gefühle.)* lors d'un retour dans son propre pays.

---

<sup>959</sup> « Mais je me rappelle encore que les champs de part et d'autre du sentier étaient en fleurs, que j'étais heureuse [...] » DA, p. 319 (*Les émigrants*, p. 277).

<sup>960</sup> « Mais par ailleurs, la perspective d'une union prochaine se heurtait à certaines réticences de mon père, soucieux de la manière dont un sonneur de cor de chasse pourrait assurer son avenir et affirmant que cette alliance potentielle, selon son expression, scellerait à brève échéance mon éloignement de la communauté juive. » DA, p. 321 (*Les émigrants*, p. 279).

<sup>961</sup> Ainsi que nous l'avons signalé plus haut, les feuillets de Luisa Lanzberg ont pour hypo-texte les mémoires authentiques d'une famille juive. Ce document se trouve aux archives de Marbach.

<sup>962</sup> article paru dans *Literatur und Kritik* (1989) puis dans *Unheimliche Heimat* (1991).

## II. 2. Le ghetto = le pays natal comme microcosme

### *Sebald lecteur du pays natal*

#### « Westwärts – Ostwärts : Aporien deutschsprachiger Ghettoesgeschichten »

Dans les mémoires de Luisa Lanzberg, W.G. Sebald transmet les souvenirs nostalgiques de cette dernière et expose les problématiques du peuple juif pris entre pays natal et émigration, ghetto et libre choix du domicile, identité et assimilation. Ces mémoires constituent comme le « nectar » des différentes réflexions qu'il mène au cours de ses essais : dans son chapitre consacré à l'étude des « Ghettoesgeschichten » il montre l'attachement des Juifs au microcosme que représentait le ghetto et raconte combien il était difficile pour eux de quitter ce « pays natal ». En ce qui concerne les pays de la couronne autrichienne, l'émancipation des Juifs fut, explique-t-il, plus laborieuse puisque l'économie se développa avec plus de difficultés ; et les réformes qui devaient conduire au droit à la propriété foncière furent à l'époque du *Vormärz* et même après 1848 abrogées. Ce ne fut qu'en 1897, dit Sebald, que les Juifs purent jouir d'une assimilation de droit public. Le libre choix du domicile entraîna avant le grand mouvement vers l'ouest une émigration vers les villes d'où naquit une littérature exprimant la nostalgie du pays natal, hésitant entre le désir d'une vie bourgeoise et la perte d'un univers. W.G. Sebald raconte la façon dont Leopold Kompert, né en 1822 dans une famille juive de Bohême, a dû quitter sa Bohême natale pour aller à Vienne en passant par Prague et Budapest ; selon lui, l'intérêt littéraire des récits de Leopold Kompert réside dans ses descriptions de l'univers des ghettos provoquées par le sentiment douloureux de devoir laisser ce à quoi il est si profondément attaché. Leopold Kompert a rédigé ces textes pour ceux qui ont quitté leur monde et dont le souvenir du ghetto est imprégné de nostalgie ; l'écriture veut ici reconstruire un univers perdu et regretté et mettre en lumière le microcosme du sol natal :

Die Skizzen aus dem Ghetto sind darum nicht konzipiert zur Unterhaltung oder Instruktion derjenigen, die im Ghetto noch zu Hause sind und denen die literarische Abschilderung ihres Daseins wenig eingetragen hätte; vielmehr sind sie verfasst für die, die so weit schon vom Ghetto entfernt sind, dass ein Erinnerungsbild an die gedrückte Herkunft einen bedeutenden sentimentalischen Wert für sie besitzen musste, weshalb die Skizzen und Geschichten ja auch als kleine prosaische Genrebildchen zunächst im Jahrbuch für Israeliten erschienen, einer, wie der Titel deutlich vermeldet, ausgesprochen bürgerlichen Einrichtung<sup>963</sup>.

---

<sup>963</sup> « Les esquisses du ghetto ne sont pas conçues pour divertir ou instruire ceux qui vivent encore au ghetto et pour qui la description littéraire de leur existence aurait signifié peu de chose ; elles sont plutôt rédigées pour ceux qui sont déjà si éloignés du ghetto qu'une image-souvenir de leur origine opprimée devait posséder à leurs yeux une très grande valeur sentimentale, et c'est la raison pour laquelle les esquisses et les histoires parurent d'abord sous forme de petits tableaux de genre en prose dans *L'Annuaire pour Israélites*, une institution éminemment bourgeoise. » *UH*, p. 41 (traduction personnelle).

Mais W.G. Sebald ne manque pas de préciser que si ces esquisses manifestent de la part de l'auteur la volonté de fixer des souvenirs sacrés, elles veulent également enseigner un public qui n'appartenait pas à la communauté juive et qui au XIX<sup>e</sup> siècle était avide d'exotisme. Entre étude scientifique et caricature, Kompert poursuit un but didactique bien qu'il ne cessât jamais de douter que l'assimilation des Juifs fût quelque chose de souhaitable. C'est de manière exemplaire, dit W.G. Sebald, que Kompert trahit les émotions d'un écrivain juif qui s'adresse à un lectorat bourgeois et livre le quotidien de la vie au ghetto. Et alors que l'idée de pays natal hésite toujours entre la réalité du ghetto et la vision d'un retour à Jérusalem, le ghetto dans lequel les Juifs durent apprendre à vivre depuis l'époque du Moyen-Âge s'est vu transformé en espace idyllique grâce à l'épanouissement de la raison :

Das düstere Ghetto, in dem die Juden seit dem Mittelalter „die große Kunst erlernen mussten, ohne Grund und Boden, ohne Haus und Hof, ohne Recht und Freiheit, ohne Licht und Luft zu leben und zu existieren“<sup>964</sup>, verwandelt sich, wie an dem Komperschen Beispiel zu sehen ist, zuletzt unter dem lindernden Einfluss der bürgerlichen Vernunft in eine stille, nun offensichtlich nicht mehr von unerträglichen Missklängen gestörte Idylle<sup>965</sup>.

Cependant, écrit Sebald, cet apaisement porte en lui déjà les germes de la disparition de ce pays natal qu'était alors le ghetto ; et il note que les textes rassemblés dans l'ouvrage de Karl Emil Franzos paru en 1877 et intitulé *Die Juden von Barnow*, en décrivant le ghetto comme un endroit lugubre qui le jour du Sabbat s'illumine, trahit une distance de l'auteur par rapport aux marques de la judéité et manifeste son appartenance aux Lumières :

Der sentimentalische Tonfall, in dem der Schein und Widerschein der Sabbatkerzen beschrieben wird und der in vergleichbaren jiddischen Texten derartig homiletisch zugestutzt nirgends vorkommt, lässt erahnen, wie fremd dem Autor der Gegenstand seiner Beschreibung bereits geworden ist und dass es ihm weniger um die empathische Revokation eines jahrtausendealten Rituals als um das profane Lichtwunder der Aufklärung zu tun ist<sup>966</sup>.

Kompert déplore que les Juifs aient si peu le sens de la nature, explique W.G. Sebald en se référant à Lucien Goldman : il ne leur viendrait jamais à l'idée de planter un arbre ou de faire pousser des fleurs car, chassés du monde rural, ils ne pensent retrouver la nature que dans les tombes du cimetière entourées de verdure :

<sup>964</sup> M.H. Friedländer, *Tiferet Jisrael – Schilderungen aus dem inneren Leben der Juden in Mähren in vormärzlichen Zeiten*, Brünn 1878, p. 54.

<sup>965</sup> « Le sombre ghetto dans lequel les Juifs depuis le Moyen-Âge « durent apprendre le grand art de vivre et d'exister sans terre, sans biens, privé de droits et de liberté, de lumière et d'air », se transforme finalement, d'après ce qu'on peut lire dans les descriptions de Kompert, sous l'influence apaisante de la raison bourgeoise, en une idylle libérée des dissonances inquiétantes et insupportables. » *UH*, p. 46-48 (traduction personnelle).

<sup>966</sup> « Le ton sentimental dans lequel la lumière et le reflet des bougies du Sabbat sont décrits et qui n'apparaît jamais sous une forme homélique dans des textes yiddish similaires, fait pressentir à quel point l'objet de la description est devenu étranger à l'auteur et que c'est moins la révocation empathique d'un rituel millénaire qui lui importe que la lueur de l'esprit des Lumières. » *UH*, p. 47-48 (traduction personnelle).

Kompert bereits beklagt den geringen Natursinn der Juden, eine Eigenheit, die Lucien Goldman auf die jahrhundertlange Ausgliederung der Juden aus der bäuerlichen Welt zurückgeführt hat. Niemals, schreibt Franzos zu diesem Thema, „fällt ...dem Juden des Ostens... ein, einen Baum zu pflanzen oder eine Blume zu säen, nur zwischen den Grabsteinen keimt frisches Grün, nur über den Toten weht Blumenduft“<sup>967</sup>. Darum ist auch die natürliche Gemeinde des Heimkehrers in Wahrheit diejenige der Toten.<sup>968</sup>

W.G. Sebald termine sa réflexion sur Franzos en citant un passage<sup>969</sup> de *Die Juden von Barnow* dans lequel celui-ci évoque un paysage, dit Sebald, que tous les Juifs auraient aimé voir comme leur propre pays natal.

Sebald poursuit avec les 26 histoires contenues dans le livre *Jüdisches Leben* de Sacher Masoch, paru en 1892 ; elles recueillent les souvenirs qu’il a gardés de son pays natal, la Galicie, et s’adressent, de même que les ouvrages de Kompert et de Franzos, au lecteur occidental. Ces histoires juives de Sacher Masoch – qui a découvert cet univers alors qu’il accompagnait son grand-père médecin chrétien dans les ghettos – ont été rédigées à l’époque où la vague d’antisémitisme se montrait de plus en plus virulente à Vienne et à Berlin à l’égard de la diaspora juive qui se déplaçait alors vers l’ouest et pour qui la vie dans le ghetto représentait le souvenir idyllique de son identité :

Weil [die Ghettoesgeschichten] bestimmt sind für die westwärts wandernde Diaspora, in der oft schon „das alte jüdische Leben nur noch eine poetische Erinnerung (ist) wie die an das Ghetto“ (Jüdisches Leben, S. 12), sind sie teils als Devotionalien gestaltet, teils als literarische Konfirmationsurkunden, die den bürgerlichen Juden des Westens bestätigten, dass sie dort, wo sie jetzt wohnen, vielleicht mit besserem Recht sich zu Hause fühlen dürfen als in ihrer einstmaligen Heimat<sup>970</sup>.

Et c’est une génération plus tard, écrit Sebald, juste avant que le monde juif de l’Europe de l’Est ne soit anéanti par les armées allemandes que Joseph Roth jette un regard sur sa Galicie

---

<sup>967</sup> Franzos, *Die Juden von Barnow*, p. 296.

<sup>968</sup> « Kompert déplore que les Juifs aient un sens de la nature aussi peu développé, une caractéristique que Lucien Goldman explique par l’élimination séculaire des Juifs du monde paysan. Jamais, écrit Franzos à ce sujet, « il ne vient à l’idée d’un Juif de l’Est ..., de planter un arbre ou de semer des fleurs ; la verdure pousse seulement entre les tombes et les fleurs exhalent seulement leurs parfums au-dessus des morts ». C’est pour cette raison que la communauté naturelle de celui qui rentre au pays est en vérité celle des morts. » *UH*, p. 54 (traduction personnelle).

<sup>969</sup> « Wohl an die zehn Weiher glänzen dem Blick entgegen, einige Dorfschaften, welche mit ihren braunen Strohdächern dem Aug’ wie ein wirrer Haufen von Bienenkörben erscheinen, endlich zu Füßen die Stadt, die hier grau, stattlich und ehrwürdig scheint und in Wahrheit so ein erbärmlich schmutziges Nest ist. Es ist herzbefreiend, wenn man den Blick so frei spielen lassen kann – weit, weit, bis er in den blauen Wellen der Luft ertrinkt. Denn gegen Ost, Nord und Süd ist keine andere Grenze als die Glocke des Himmels. An minder hellen Tagen auch gegen West. Aber wenn die Luft durchsichtig klar ist, sieht man dort eine graublaue, seltsam geformte Wolkenbank. Wer sie zum ersten Mal sieht, kann glauben, dass sich dort ein Wetter balle und sachte aufziehe. Aber die Wolke wächst nicht und zerrinnt nicht; wohl zittern leise ihre Umrisse, aber sie steht ewig fest: es sind die Karpaten ... ». Franzos, *Die Juden von Barnow*, p. 297, cité par W.G. Sebald, *UH*, p. 55.

<sup>970</sup> « Parce que [les histoires de ghetto] sont destinées à la diaspora émigrant vers l’ouest pour qui « la vie juive appartenant au passé n’(est) plus qu’un souvenir poétique comme celui du ghetto » (*Jüdisches Leben*, p. 12), elles sont construites en partie comme des objets sacrés, en partie comme des actes de confirmation qui certifient à la bourgeoisie juive de l’ouest que là où elle vit désormais elle peut à juste titre se sentir davantage chez elle que dans son pays natal d’autrefois. » *UH*, p. 57 (traduction personnelle).

natale et décrit les nuances de ce monde avec une précision et une clarté oniriques redonnant vie à un passé alors menacé.

Cet essai de Sebald adopte donc une perspective historique et ethnologique et décrit la difficulté de choisir entre identité et assimilation – Leopold Kompert laisse transparaître dans ses récits la problématique de l’assimilation des Juifs que les feuillets de Luisa Lanzberg redonnent à travers une écriture poétique. Luisa Lanzberg, en décrivant son enfance à Steinach où les saisons et les fêtes juives scandent l’existence puis la vie bourgeoise de sa famille à Kissingen, illustre le déchirement des Juifs face au choix entre l’assimilation et l’identité. Mais au lieu d’emprunter une perspective historique et ethnologique, Sebald distille dans *Die Ausgewanderten* la substance de ces histoires écrites sur les ghettos, l’essentiel de ses propres observations et expériences, à travers les personnages des *Émigrants* qui les partagent, les rappellent, les complètent, pour « réécrire » un texte qui recueille une mémoire retrouvée dans l’épaisseur des réécritures.

Si W.G. Sebald souligne que chez Leopold Kompert le monde du ghetto disparaît dans le souvenir et que la ville de Jérusalem apparaît comme une « vision » irréelle, le narrateur de l’histoire *Ambros Adelwarth* traduit le caractère utopique et hallucinatoire du désir de retrouver la ville perdue de Jérusalem dans le journal tenu par Ambros, à l’occasion de son voyage au Moyen-Orient :

In der Vergangenheit, [...], hat Jerusalem einen anderen Anblick geboten. Neun Zehntel des Glanzes der Welt waren auf diese prachtvolle Hauptstadt vereint. Wüstenkarawanen brachten Gewürze, Edelsteine, Seide und Gold. [...] Und dann kam die Zeit der Zerstörung. Mehr als vier Stunden in der Runde wurden sämtliche Ansiedlungen vernichtet, die Bewässerungsanlagen zerschlagen, Bäume und Buschen geschoren, verbrannt und ausgetilgt bis auf den letzten Stumpf. Jahrelang ist das Projekt der Niederlegung des Lebens von den Cäsaren planmäßig betrieben worden, und auch späterhin hat man Jerusalem wiederholt heimgesucht, befreit und befriedet, bis endlich die Verödung vollendet und von dem unvergleichlichen Reichtum des Gelobten Landes nichts mehr übrig war als der dürre Stein und eine ferne Idee in den Köpfen seiner inzwischen weit über die Erde hin verstreuten Bewohner<sup>971</sup>.

Les *Histoires de ghetto* attestent l’attachement au ghetto et témoignent également d’une volonté de rapprochement et de réconciliation de la part de ces auteurs juifs. Dans *Die Ausgewanderten* c’est le personnage d’Ambros Adelwarth, Allemand émigré et compagnon de Cosmo Solomon, qui incarne cette intention fraternelle de l’idéalisme allemand dont

---

<sup>971</sup> « Dans le passé, [...], Jérusalem offrait un autre spectacle. Neuf dixièmes de l’éclat de l’univers étaient concentrés dans cette capitale prestigieuse. Les caravanes du désert apportaient les épices, les pierres précieuses, la soie et l’or. [...] 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 monde. » *DA*, p. 209-210 (*Les émigrants*, p. 188).

témoignent ces histoires en langue allemande renseignant sur la vie au ghetto ; cependant, ainsi que le souligne W.G. Sebald dans son essai, l'histoire n'a empêché ni le renversement des valeurs portées par l'idéalisme allemand, ni la violence inouïe. L'auteur de *Die Ausgewanderten* exprime à plusieurs reprises, à sa façon imagée, sa nostalgie d'une fraternité judéo-germanique, comme dans ce passage où l'oncle Kasimir raconte qu'il a participé à la reconstruction de la synagogue d'Augsbourg :

Das alte Kupferdach haben die Augsburger Juden im ersten Krieg für die Kriegshilfe geopfert, und erst im achtundzwanziger Jahr haben sie dann den für ein neues Dach benötigten Betrag wieder beieinander gehabt. Das hier bin ich, sagte der Onkel Kasimir, indem er eine postkartengroße, gerahmte Fotografie, die er von der Wand genommen hatte, mir über den Tisch zuschob, der ganz rechts außen, von dir aus gesehen<sup>972</sup>.

Dans cet autre passage de *Max Aurach*, le narrateur égrène à la manière d'une litanie les noms de Juifs allemands reflétant la symbiose historique et culturelle entre le peuple allemand et la communauté juive. Finalement les Allemands, écrit W.G. Sebald, n'avaient-ils pas regardé avec envie l'éclat de cette assimilation juive symbolisé par la beauté de leurs noms ?

Nur hie und da zeigte ein Stein auf einem der Grabmale, dass jemand einen Verstorbenen besucht haben musste – vor welcher Zeit auch immer. Ich konnte die eingemeißelten Schriftzüge nicht mehr alle entziffern, aber was an Namen noch lesbar war – Hamburger, Kissinger, Werheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt und Blumenthal -, das gab mir den Gedanken ein, dass die Deutschen den Juden vielleicht nichts so missgönnt haben als ihre schönen, mit dem Land und der Sprache, in der sie lebten, so sehr verbundenen Namen<sup>973</sup>.

## II. 3. Le pays natal comme mythe perdu

### *Sebald lecteur du pays natal*

#### « Ein Kaddisch für Österreich – Über Joseph Roth »

Il s'agit bien du mythe d'un monde perdu lorsque Luisa Lanzberg évoque son village natal de Steinach. La forêt, les prairies, le clocher du village, le vieux château reconstruisent un univers auquel elle est restée reliée par des sentiments pieux qui ont imprégné sa mémoire, ainsi qu'en atteste l'utilisation du présent qui éternise la vision :

<sup>972</sup> « Le précédent revêtement, les Juifs d'Augsbourg l'avaient sacrifié à l'effort de guerre en 1914-1918, et c'est seulement en 1928 qu'ils avaient réussi à rassembler les sommes nécessaires à sa réfection. Tu vois, là, c'est moi, dit l'oncle Kasimir en me rendant par-dessus la table une photographie encadrée de la taille d'une carte postale, qu'il avait décrochée du mur, celui qui est complètement à droite, par rapport à toi. » DA, p. 117 (*Les émigrants*, p. 108).

<sup>973</sup> « Seule une pierre çà et là montrait sur l'une des tombes que quelqu'un avait dû rendre visite à un défunt – mais depuis quand ? Si les inscriptions gravées n'étaient pas toutes déchiffrables, les noms encore lisibles – Hamburger, Kissinger, Werheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Goldstaub, Baumblatt et Blumenthal – m'inclinèrent à penser que les Allemands n'avaient peut-être rien tant envié aux Juifs que leurs beaux noms, si liés au pays et à la langue dans lesquels ils vivaient. » DA, p. 334-335 (*Les émigrants*, p. 291-292).



Nach Steinach gelangt man von Bad Kissingen aus über Grossenbrach, Kleinbrach und Aschach mit dem Schloss und der Brauerei des Grafen Luxburg. Dann geht es die steile Aschacher Leite hinauf, wo der Lazarus, wie Luisa schreibt, immer vom Fuhrwerk abstieg, damit die Pferde nicht so schwer zu ziehen hatten. Von der Anhöhe aus geht es abwärts den Wald entlang bis nach Höhn, wo die freien Felder sich auftun und in der Ferne die Rhönberge auftauchen. Die Saalewiesen beginnen sich auszudehnen, der sanfte Bogen des Windheimer Walds zeichnet sich ab, die Kirchturmsspitze wird sichtbar, das alte Schloss – Steinach!<sup>974</sup>

L'essai « Ein Kaddisch für Österreich – Über Joseph Roth » que W.G. Sebald consacre à l'auteur de *Radetzky* fut d'abord publié dans l'édition de la *Frankfurter Rundschau* datée du 27 mai 1989 avant d'être repris dans le recueil *Unheimliche Heimat*. W.G. Sebald explique dans cet essai qu'en mai 1913 le jeune Joseph Moses Roth tourne la page de son enfance en quittant sa Galicie natale ; et ce n'est que plus tard, lorsque la Monarchie aura éclaté et sera rayée de la carte par la Première Guerre mondiale, qu'une nostalgie infinie envahira l'écrivain :

Erst in der Retrospektive tat sich Galizien ihm auf; ein weites, jenseits der Geschichte gelegenes Kronland der Sehnsucht, rückte es an die Stelle der durch den Krieg zerstörten Heimat, die mit der Dissolution des Reichs endgültig von den Landkarten verschwunden war. Roth, der diese Auslöschung je länger desto weniger verwunden hat, ruft in einem 1929 geschriebenen Feuilleton den mythischen Augenblick zurück, in dem das Reich der Habsburger versank „im Meer der Zeiten ... mit seiner bewaffneten Macht ... so vollkommen, so für immer, wie die armselige, mit dem Imperium nicht zu vergleichende Kindheit eines Untertanen“. Offenkundig wird in dieser Gleichsetzung eines verlorenen Reichs mit der verlorenen Kindheit die für den Melancholiker Roth charakteristische affektive Bindung an die erlittenen Niederlagen und Einbussen. Gibt es ein gelobtes Land, so liegt es weit rückwärts in der Vergangenheit, denn die Worte ‚so vollkommen, so für immer‘, die in der zitierten Stelle den emotionalen Ton angeben, beziehen sich nicht nur auf den Augenblick des Versinkens, sondern sie sind auch der letzte Abglanz dessen, was einmal war<sup>975</sup>.

Sebald s'attache à traduire ce lien mythique qui relie l'individu à son univers natal dans la constellation historique judéo-germanique. Il considère que la Galicie apparaît à Joseph Roth, avec la disparition de son enfance et de la *k.u.k. Monarchie*, comme un mythe. C'est à son arrivée à la gare de Vienne en Autriche, explique-t-il, que Joseph Roth vécut pour

---

<sup>974</sup> « De Bad Kissingen, on parvient à Steinach en passant par Grossenbach, Kleinbrach et Aschach, avec son château et la brasserie du comte Luxburg. Puis la route grimpe par le raidillon d'Aschach, où Lazarus, comme l'écrit Luisa, descendait toujours de sa carriole afin que les chevaux n'aient pas trop à peiner. Une fois au sommet, on redescend en longeant la forêt jusqu'à Höhn, où s'ouvre la pleine campagne et où apparaissent dans le lointain les monts de la Rhön. S'étalent alors les prairies de la Saale, la courbe harmonieuse de la forêt de Windheim se dessine, on aperçoit le clocher de l'église, le vieux château – Steinach ! » *DA*, p. 290 (*Les émigrants*, p. 252-253).

<sup>975</sup> « C'est seulement en jetant un coup d'oeil rétrospectif sur la Galicie que celle-ci s'ouvrit à lui ; un pays de la couronne, grand et nostalgique, situé au-delà de l'histoire, prenait la place du pays natal détruit par la guerre et rayé définitivement des cartes avec la disparition de l'empire. Roth, qui a de moins en moins bien surmonté cet anéantissement, rappelle dans une chronique littéraire de 1929 le moment mythique où l'empire des Habsbourg sombra « dans la mer des temps ... avec toute sa puissance guerrière ... si parfaitement, si définitivement à l'instar de la misérable enfance d'un sujet incomparable avec l'empire ». L'attachement de Roth aux défaites et aux pertes subies, caractéristique de sa mélancolie se révèle à travers cette identification d'un empire perdu avec une enfance perdue. S'il existe une Terre promise, elle est située là-bas, très loin dans le passé, car les mots « si parfaitement, si définitivement », qui donnent au passage une tonalité sentimentale, ne se rapportent pas seulement au moment de la chute mais ils représentent aussi le dernier reflet de ce qui fut autrefois. » *UH*, p. 104-105 (traduction personnelle).

la première fois l'expérience de l'exil : à Brody, sa ville natale surnommée par l'empereur Joseph II la nouvelle Jérusalem, la majorité des habitants étaient juifs. Et Vienne, déjà rongée par un antisémitisme violent, était un territoire peu fiable pour un jeune écrivain juif – comme Berlin où il émigra ensuite<sup>976</sup>.

Envisageant la question de l'écriture rétrospective de Roth qui se souvient de la Double Monarchie avec un décalage d'environ deux décennies, W.G. Sebald récuse toutefois la thèse de l'idéalisation du passé austro-hongrois<sup>977</sup> et voit chez Roth avant tout une écriture de la désillusion<sup>978</sup>. Ce qui caractérise l'œuvre de Joseph Roth, et en particulier *Radetzky*, explique-t-il, c'est bien le désenchantement face à l'effondrement de l'Empire des Habsbourg car la *Heimat*, pour l'exilé juif, n'est nulle part et n'est que pure utopie : *Für die Juden auf Wanderschaft aber, denen Roth sich zurechnet und die, wie er schreibt, überall ihre Gräber haben, ist die Heimat nirgendwo und somit der Inbegriff der reinen Utopie*<sup>979</sup>. C'est ce thème – la *Heimat* comme *pure Utopie* – qui revient sans cesse dans son œuvre et c'est la raison pour laquelle le pays natal ne peut exister que dans une dimension trans-historique (supra-historique) où la Ville Sainte de Jérusalem en est l'illustration éternelle.

Selon W.G. Sebald, l'œuvre de Joseph Roth se singularise par une proximité avec l'éternité et la mort. Ce n'est pas l'histoire qui intéresse l'auteur mais le devenir du monde, c'est-à-dire « le temps du monde » et ses mystères insondables. C'est ce qui explique, précise Sebald, le rôle important que jouent les cadrans et les montres dans l'œuvre de Joseph Roth ainsi que sa manie de les collectionner, de les manipuler et d'observer, à la manière de l'horloger, ce qui est détruit dans le miracle de cette minuscule mécanique : c'est ce même regard du créateur qui sous-tend l'écriture de Roth. Et, poursuit Sebald, de manière analogue, la monarchie autrichienne, apparaît à ses yeux comme une miniature illuminée par la beauté

---

<sup>976</sup> « Für Joseph Roth, der aufgewachsen war in einer Stadt, in der die Juden die große Mehrheit der Bevölkerung ausmachten, und die, wie David Bronsen erinnert, von Joseph II. das neue Jerusalem genannt wurde, begann die Erfahrung des Exils mit der Ankunft am Wiener Nordbahnhof, mit dem Untermietzimmer in der Leopoldstadt und der Begegnung mit deutschnationalen Studenten und Lehrern an der Wiener Universität. Die Erste Republik mit ihrem zunehmend rabiaten Antisemitismus war ein ausgesprochen unsicheres Territorium für einen jungen jüdischen Literaten, und auch das Berlin der zwanziger Jahre, in das Roth bald schon übersiedelte, war kaum angetan, heimatliche Gefühle in ihm aufkommen zu lassen. » *UH*, « Ein Kaddisch für Österreich » p. 106.

<sup>977</sup> Thèse de Claudio Magris (cf. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*).

<sup>978</sup> « Es ist verschiedentlich argumentiert worden, Roth habe in der literarischen Restitution der Heimat einem Illusionismus gehuldigt, der nicht frei gewesen sei von sentimental Zügen. Nichts entspricht weniger den Tatsachen. Wohl ist Roth imstand gewesen, in Artikeln, die er aus rein politischem Kalkül für ein Organ wie ‚Der Christliche Ständestaat‘ verfasste, die Mittel der Kolportage einzusetzen, aber seinen literarischen Arbeiten, auch den weniger gelungenen, eignet durchweg ein anti-illusionistischer Zug. Selbst der *Radetzky*, der gemeinhin als sein schönstes Erzählwerk gehandelt wird, ist als die Geschichte eines irreversiblen Debakels eindeutig ein Roman der Desillusionierung. » *UH*, « Ein Kaddisch für Österreich », p. 107.

<sup>979</sup> « Pour les Juifs en errance auxquels Roth s'assimile et qui, comme il l'écrit, ont leurs tombes dispersées, le pays natal est nulle part et représente ainsi l'incarnation de la pure utopie. » *UH*, p. 110 (traduction personnelle).

de son passé. La relation affective que Joseph Roth entretient avec cette « miniature » est la même que celle de Frohmann avec la miniature confectionnée de ses mains éternisant le temple de Salomon. La miniature représente ici l'origine réduite à son mythe, la mémoire du pays natal dans sa quintessence :

Die affektive Beziehung, die der Schriftsteller Roth zu diesem von ihm entworfenen und, gemessen an der Realpolitik, hoffnungslos anachronistischen Modell eines ökumenischen Reichs unterhält, ist vergleichbar derjenigen, die Herrn Frohmann aus Drohobycz verbindet mit dem von ihm aus Fichtenholz, Pappmaché und Goldfarbe getreu nach den Angaben der Bibel hergestellten Tempel Salomonis. Herr Frohmann, der mit seinem Kunstwerk von einem Ghetto zum anderen fährt und gelegentlich sogar bis Berlin kommt, versteht sich als Hüter der Tradition. Er behauptet, sieben Jahre an diesem Miniaturtempelchen, von dem man „jeden Vorhang, jeden Vorhof, jede kleinste Turmzacke, jedes heilige Gerät“ sieht, gebaut zu haben, und Joseph Roth, der die Geschichte von Herrn Frohmann erzählt, glaubt es ihm, denn „einen Tempel wiederaufzubauen“, so sagt er, „das erfordert ebensoviel Zeit wie Liebe“ (*ibid*)<sup>980</sup>.

Ce passage de l'essai sur Joseph Roth est repris dans *Max Aurach* où celui-ci décrit un rêve au cours duquel lui apparaît Frohmann<sup>981</sup>. La miniature du temple de Salomon signifie ici le caractère sacré de l'origine, mais aussi la relation entre art et mémoire, esthétique et histoire :

Ein wenig seitwärts auf dem Kanapee saß ein mir fremder Herr. Er hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoss. Frohmann, aus Drohobycz gebürtig, sagte er, sich leicht verneigend, und erläuterte sodann, wie er den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit eigenhändig erbaut habe und dass er jetzt von einem Ghetto zum anderen reise, um ihn zur Schau zu stellen. Sehen sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Aurach, beugte mich über das Tempelchen und wusste zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht<sup>982</sup>.

---

<sup>980</sup> « La relation affective que l'écrivain Roth entretient avec cette image conçue par lui et, mesurée à l'aune de la *Realpolitik*, désespérément anachronique, d'un empire œcuménique est comparable à celle qui unit Monsieur Frohmann, natif de Drohobycz, au temple de Salomon, fait de bois d'épicéa, de papier mâché et de couleur dorée, qu'il a construit lui-même en suivant fidèlement les indications de la Bible. Monsieur Frohmann, qui de ghetto en ghetto montre son chef-d'œuvre jusqu'à Berlin, se considère comme le gardien de la tradition. Il affirme avoir travaillé sept ans à la construction de ce temple miniature, dont on voit « chaque rideau et chaque cour, le moindre créneau et chaque objet de culte » (Roth, *Romane, Erzählungen, Aufsätze*, S. 595) ; et Joseph Roth, qui raconte l'histoire de Monsieur Frohmann, le croit car, dit-il, « reconstruire un temple nécessite autant de temps que d'amour » (*ibid*). » *UH*, p. 117 (traduction personnelle).

<sup>981</sup> Ce Monsieur Frohmann de Drohobycz, dont il est ici question, figure dans une anecdote rapportée par Joseph Roth dans *Juden auf Wanderschaft* : « Manchmal kommt nach Berlin der « Tempel Salomonis ». Diesen Tempel hat ein Herr Frohmann aus Drohobycz getreu nach den genauen Angaben der Bibel hergestellt, aus Fichtenholz und Pappmaché und Goldfarbe. Keineswegs aus Zedernholz und echtem Gold wie der große König Salomo. Frohmann behauptet, er hätte sieben Jahre an diesem Miniaturtempel gebaut. Ich glaube es. Einen Tempel wiederaufzubauen, genau nach den Angaben der Bibel, erfordert ebensoviel Zeit wie Liebe. Man sieht jeden Vorhang, jeden Vorhof, jede kleinste Turmzacke, jedes heilige Gerät. Der Tempel steht auf einem Tisch im Hinterzimmer einer Schenke. Es riecht nach jüdischen zwiebelgefüllten Fischen. Sehr wenige Besucher kommen. Die alten kennen den Tempel schon, und die Jungen wollen nach Palästina, nicht um Tempel, sondern um Landstrassen zu bauen. Und Frohmann fährt von einem Getto zum andern, von Juden zu Juden und zeigt ihnen sein Kunstwerk, Frohmann, der Hüter der Tradition und des einzigen großen architektonischen Werkes, das die Juden jemals geschaffen und das sie infolgedessen niemals vergessen werden. Ich glaube, dass Frohmann der Ausdruck dieser Sehnsucht ist, der Sehnsucht eines ganzen Volkes. Ich habe einen alten Juden vor dem Miniaturtempel stehen gesehen. Er glich seinen Brüdern, die an der einzig übriggebliebenen, heiligen Mauer des zerstörten Tempels in Jerusalem stehen, weinen und beten. » Joseph Roth, *Juden auf Wanderschaft*, p. 868-869.

<sup>982</sup> « Légèrement excentré était assis sur le canapé un monsieur inconnu de moi. Il tenait sur ses genoux une maquette du temple de Salomon peinte en dorure et confectionnée en bois de sapin et papier mâché. Frohmann,

Il importe ici de rappeler le contexte : c'est en effet après avoir échoué à retranscrire un souvenir – plus précisément le portrait d'un chasseur de papillons – que *Max Aurach* se voit dans l'obligation de prendre des somnifères qui le rendent victime d'hallucinations, au cours desquelles il fait un rêve se terminant sur le passage que nous venons de citer ci-dessus où il est dit que la miniature reproduisant le temple de Salomon est la véritable œuvre d'art.

L'essai sur Roth manifeste donc les obsessions de W.G. Sebald que sont l'errance, l'émigration ou l'exil, la tension entre pays d'origine et pays étranger, histoire et mémoire, l'art. Bien que les contextes historiques diffèrent, puisque Joseph Roth est mort en 1939 tandis que Sebald appartient à la génération née dans les années 1945, ces deux auteurs, pour reprendre l'expression de Franz Loquai<sup>983</sup>, se révèlent être des « frères partageant les mêmes convictions et des proches ayant les mêmes affinités spirituelles » (*Gesinnungsbrüder und Geistesverwandte*). L'existence même de Joseph Roth, écrivain cosmopolite et apatride par nécessité, journaliste et reporter attestant d'une prédilection pour les voyages, les trains, les gares, les hôtels et les cafés, a éveillé la sympathie de Sebald.

L'œuvre de Joseph Roth exprime le souci de recueillir les vestiges de la monarchie des Habsbourg ou les dernières traces des Juifs de l'Europe de l'Est – l'analyse à laquelle il se livre dans *Juden auf Wanderschaft* perçoit dans l'assimilation et le sionisme les causes de l'extinction du mode de vie et de culture des Juifs de l'Est. Joseph Roth veut restituer une permanence au moyen de tableaux que Sebald compare au travail du photographe Roman Vishniac qui parcourut avant la Shoah les localités et les communautés juives d'Europe centrale et orientale pour rassembler les images d'un monde en disparition :

Vieles von dem, was Roth in den nachfolgenden sieben Jahren, die für ihn die schwersten und zugleich ertragreichsten gewesen sind, zu Papier brachte, war der symbolischen Errettung einer Welt zugeordnet, von der er wusste, dass sie der Zerstörung bereits überantwortet war. Die literarischen Bilder aus dem europäischen Osten, die Roth uns überliefert hat, entsprechen den photographischen Aufnahmen, die Roman Vishniac unmittelbar vor dem sogenannten Ausbruch des Krieges in den jüdischen Gemeinden der Slowakei und Polens gemacht hat. Sie zeigen alle die Anzeichen des Endes und geben in ihrer bewegenden Schönheit die vielleicht akkuratere Vorstellung von der moralischen Indifferenz derjenigen, die sich damals zu ihrem Vernichtungswerk bereits anschickten<sup>984</sup>.

---

natif de Drogobytch, disait-il en s'inclinant légèrement, avant de m'expliquer qu'il avait mis sept ans à réaliser de ses mains cette reproduction fidèle aux indications fournies par la Bible et qu'il allait maintenant de ghetto :n ghetto pour la présenter. Vous voyez, disait Frohmann, on reconnaît le moindre créneau, le moindre seuil de porte, le moindre objet de culte. Et moi, dit Ferber, je me penchais sur ce petit temple et je savais pour la première fois de ma vie à quoi ressemblait une véritable œuvre d'art. » *DA*, p. 262 (*Les émigrants*, p. 229-230).

<sup>983</sup> Franz Loquai : « Von Gesinnungsbrüdern und Geistesverwandten. W.G. Sebalds Essays *Unheimliche Heimat* ». In : Franz Loquai (note 8), p. 77-78.

<sup>984</sup> « Beaucoup de ce que Roth écrivit dans les sept années qui suivirent, qui ont été pour lui les plus difficiles et en même temps les plus fructueuses, fut destiné au sauvetage symbolique d'un monde dont il savait qu'il était livré déjà à la destruction. Les tableaux littéraires sur l'Europe de l'Est transmis par Roth correspondent aux photographies prises par Roman Vishniac avant que la prétendue guerre n'éclate dans les communautés de Slovaquie et de Pologne. Tous montrent les signes de la fin et offrent par leur beauté émouvante une représentation très précise de l'indifférence morale de ceux qui à ce moment là s'apprêtaient à exécuter leur œuvre de destruction. » *UH*, p. 107 (traduction personnelle).

Ce geste de mémoire, qui arrache au passé des instants pris dans la palpitation du vécu, rejoint, ainsi que Stéphane Pesnel l'explique, l'intention esthétique de Sebald, lequel recueille soigneusement ces images du réel écoulé :

Cette entreprise de sauvegarde, de conservation des signes qui fait droit aux détails concrets, aux phénomènes sensibles dans leur diversité chatoyante ne pouvait que susciter l'intérêt de Sebald, qui lui aussi collectionne et consigne des traces avec un acharnement parfois maniaque, se montre attentif au monde concret dans sa variété, porte un regard minutieux sur le réel, cherche à fixer des instants fugaces et à faire mémoire de noms oubliés<sup>985</sup>.

C'est le « devoir de mémoire » qui constitue pour Sebald le fil rouge de son travail littéraire : de même que Joseph Roth, Sebald se montre archiviste, collectionneur, à la recherche d'une mémoire des images et partisan de l'idée, ainsi que l'écrit Stéphane Pesnel, selon laquelle l'histoire d'individus modestes et comme en retrait retrace la tragédie de l'histoire avec plus de prégnance que des reconstructions historiques qui traitent par le général les drames et les victimes de l'histoire :

A l'instar de Roth, dont les romans peuvent être lus comme des anti-épopées, Sebald semble bien défendre l'idée que l'évocation d'existences individuelles, de destinées modestes, de phénomènes en apparence purement périphériques ou locaux fait ressortir la violence et la cruauté de l'historique avec plus de force encore qu'un discours fait de généralités : le particulier a souvent plus de force et de vérité expressives que le général. Dans *Die Ausgewanderten* comme dans *Austerlitz*, Sebald entreprend à son tour d'écrire une histoire des vaincus, des oubliés, des opprimés, de conserver par exemple la mémoire d'un instituteur de village (Paul Bereyter) ou d'une jeune fille juive (Luisa Lanzberg) dont il évoque le journal intime, de la même manière que Roman Vishniac a fixé sur une photographie en noir et blanc le visage d'un épicier juif rencontré en Ruthénie subcarpatique, [...] <sup>986</sup>.

On voit bien ici la place et le rôle de ces essais par rapport au roman : en effet, tout en parlant d'autres auteurs, d'autres textes, W.G. Sebald élabore pour son compte la thématique de l'exil et du pays natal. Il s'agit grâce à des témoignages de reconstruire différentes constellations gravitant autour de ces motifs. En réalité, les motifs de ces textes que l'auteur étudie en historien, ethnologue, écrivain, se retrouvent dans *Die Ausgewanderten* dans une langue qui transmet et sublime les destins authentiques de quatre émigrés.

---

<sup>985</sup> Stéphane Pesnel, « Der Schauer der Heimatlosigkeit, der über das Feld des Exils weht ». In : *Recherches germaniques*, revue annuelle hors série n°2, 2005, p. 74.

<sup>986</sup> *Ibid.* p. 76.

## II. 4. Le pays natal comme vie antérieure

### *Sebald lecteur du pays natal*

#### « Peter Altenberg – Le Paysan de Vienne »

Dans l'essai « Peter Altenberg – Le Paysan de Vienne » – paru tout d'abord dans la revue littéraire *Neue Rundschau* 1989. (H. 1, p. 75-95) avant d'être publié dans *Unheimliche Heimat* en 1991 et consacré à Peter Altenberg, poète viennois d'origine juive, W.G. Sebald souligne l'importance accordée dans les écrits de ce dernier à l'image du pays natal : l'écrivain Peter Altenberg, né Richard Engländer, est l'auteur de textes qui décrivent une Autriche idéalisée à laquelle il se sent attaché par des « liens mythiques ». Toutefois, précise Sebald, son inspiration prend sa source surtout dans les paysages de la campagne autrichienne où il séjourna durant ses vacances bien qu'il naquît et vécût à Vienne :

Den Hintergrund aber und die Inspiration seiner literarischen Musterkollektionen bildete weniger die kaiserliche Metropole als die ländlichen Gegenden, in denen er die einmal endlos scheinenden und dann doch zu Ende gegangenen Feriemonate seiner Kindheit und Jugend verbracht hatte. Diese Gegenden werden in den Prosa-Stücken des mit sechsunddreißig Jahren erst ins schriftstellerische Leben eintretenden und im bürgerlichen Sinn eigentlich schon gescheiterten Richard Engländer immer wieder heraufgerufen und bilden eine Art idealisches Österreich, zu dem nicht viel mehr gehört als der Traunsee und Gmunden, Bad Vöslau, der Semmering und das Donauufer oberhalb von Wien bei Altenberg, dem Ort eben, dem Engländer durch seine Umwandlung in den gleichnamigen Autor auf ewig die Treue zu halten verspricht<sup>987</sup>.

Cet essai où Sebald dialogue avec l'univers d'Altenberg nous intéresse dans la mesure où les traits relevés et soulignés par Sebald lui-même, le pays natal comme *vie antérieure*, la vie d'Altenberg inscrite dans la ruine, l'image du poète flâneur, la proximité avec la mort et le suicide, l'importance de la fonction visuelle, tous ces motifs, qui apparaissent ici, sont intégrés plus tard et font bien partie de la thématique de l'exilé juif, arraché à son pays d'origine, présente dans *Die Ausgewanderten*.

Peter Altenberg apparaît à Sebald sous les traits de celui qui envisage le pays natal comme monde idéal : en effet il évoque le temps merveilleux de sa jeunesse *en regardant son enfance à travers des jumelles de théâtre mises à l'envers*<sup>988</sup>. Cette phrase d'Adorno extraite de sa monographie sur Mahler, explique Sebald, fait penser au regard émerveillé et pathétique

---

<sup>987</sup> « C'est moins la métropole impériale que les paysages campagnards où il avait passé les mois de vacances de son enfance et de sa jeunesse, lesquels lui paraissaient sans fin et pourtant eurent bien une fin, qui façonnèrent l'arrière-plan et l'inspiration de ses collections de modèles littéraires. Ces paysages sont évoqués à plusieurs reprises dans les morceaux de prose de Richard Engländer, devenu écrivain seulement à trente-six ans et dont on peut dire qu'il n'a pas réussi dans le sens bourgeois du terme ; ces passages constituent une sorte d'image idéalisée de l'Autriche, pays du Traunsee et de Gmunden, de Bad Vöslau, du Semmering et des rives du Danube au-dessus de Vienne près du village d'Altenberg, auquel justement Engländer fit serment de fidélité en prenant ce lieu comme nom d'auteur. » *UH*, p. 65 (traduction personnelle).

<sup>988</sup> « indem er durchs umgekehrte Opernglas die Kindheit betrachtet » (Adorno, *Mahler*), *UH*, p. 66 (traduction personnelle).

que promène Peter Altenberg sur son enfance. Et dans ses textes, poursuit-il en faisant référence à Walter Benjamin, le pays natal se manifeste dans l'éloignement : hors de portée, il participe de la pré-histoire, d'une *vie antérieure* qui fait se rejoindre l'univers d'Altenberg et celui de Baudelaire :

Die Heimat ist unerreichbar nicht nur wegen der Schwierigkeiten, die sich aus der Konfrontation von Sehnsucht und Ordnung ergeben, sondern auch deshalb, weil sie nichts anderes ist als die Chiffre für ein frühes Leben. Sie hat mit Geschichte, wie Benjamin vermerkte, weniger zu tun als mit Vorgeschichte, jener *vie antérieure*, die die Imagination Baudelaires, mit dem Altenberg vieles gemeinsam hatte, so sehr in Anspruch nahm<sup>989</sup>.

Sebald voit aussi en Altenberg celui qui aime décrire son destin comme celui de « l'éternel errant » (*des ewig Wandernden*) ; bien qu'il se soit converti au catholicisme en 1900, et par ce geste ait renoncé partiellement à sa culture juive, c'est un personnage, dit Sebald, qui représente la problématique de *Ahasver* en cette époque de *fin de siècle* – symbolisée par la canne qu'il aimait à porter :

Mit der aus dem Fliegenden Holländer mutierten ahasverischen Gestalt des ewig Wandernden sind wir bei einem Thema, das für Altenberg, der im Jahr 1900 zum Katholizismus konvertierte, keines war: dem seiner jüdischen Abstammung. Nichtsdestoweniger versinnbildlicht gerade seine legendäre Person deutlicher als manche explizite Auseinandersetzungen die Problematik des jüdischen Lebens im Wien der Jahrhundertwende. Altenberg gab sich, obschon er nie unterwegs gewesen ist, durch seine exzentrische Garderobe das Air eines Menschen, der aus weiter Ferne kam oder im Begriff stand, in diese aufzubrechen. Zu seinen wichtigsten Requisiten gehörte der Wanderstab beziehungsweise der Spazierstock, der zuverlässigste Begleiter eines jeden richtigen Reisenden<sup>990</sup>.

La figure qu'est Peter Altenberg anticipe aussi le K. de Kafka ou le Molloy de Beckett, poursuit Sebald, et il explique qu'Altenberg est cet être errant qu'Adorno voit en Mahler lorsqu'il dit que le désespoir d'avoir pressenti la venue du fascisme était la cause de son errance<sup>991</sup>. Il note aussi que la vie de poète d'Altenberg était à l'image de celle de Baudelaire inscrite dans la ruine physique et que l'idée du suicide ne lui était pas étrangère ; dans *Mein Lebensabend*, note Sebald, Altenberg écrit que l'image des couvreurs travaillant sur les toits

---

<sup>989</sup> « Le pays natal est inaccessible non seulement en raison de difficultés nées de la confrontation entre nostalgie et ordre mais aussi parce qu'il est avant tout le chiffre d'une vie passée. Il est, ainsi que le fit observer Benjamin, moins l'histoire que la préhistoire, cette *vie antérieure* à laquelle fit tant appel l'imagination de Baudelaire avec qui Altenberg partageait de nombreux points communs. » *UH*, p. 66-67 (traduction personnelle).

<sup>990</sup> « Avec la silhouette de l'éternel errant – issue du Hollandais volant avant de subir la mutation de Ahasver – nous avons affaire à un thème qui pour Altenberg, converti au catholicisme en 1900, n'en était pas un : celui de ses origines juives. Néanmoins son personnage légendaire symbolise, de manière plus claire que maintes discussions, la problématique de la vie des Juifs dans la Vienne de la fin du siècle. Altenberg, bien qu'il ne soit jamais parti, se donne, à travers l'excentricité de ses tenues, l'allure d'un homme qui venait de loin ou était sur le point de partir vers ce lointain. Le bâton du voyageur et plus précisément la canne fait partie de ses accessoires essentiels, objet de confiance qui accompagne tous les vrais voyageurs. » *UH*, p. 77 (traduction personnelle).

<sup>991</sup> « Kafkas Wanderer K. und Becketts Molloy führen später vor, was der eigenartige Aufzug Peter Altenbergs antizipiert. Adorno hat Mahler zu denjenigen gerechnet, die wie Kafka den Faschismus um Jahrzehnte vorausgeahnt haben, und eben diese Ahnung, meinte er, motivierte in Wahrheit wohl „die Verzweiflung des fahrenden Gesellen, den zwei blaue Augen in die weite Welt schickten“. Altenberg ist niemand anderer als dieser fahrende Geselle. » *UH*, p. 77.

et risquant leur vie (nous pensons à l'oncle Kasimir dans *Ambros Adelwarth*) le fascinait car ceux-ci avaient compris l'extrême précarité de l'existence<sup>992</sup>.

Sebald inscrit Altenberg dans la problématique du processus d'assimilation et c'est le récit de Kafka *Bericht an eine Akademie* qui, écrit-il, commente le mieux l'assimilation à laquelle décide de se résoudre Altenberg ; l'étiologie de son alcoolisme réside dans la métamorphose obligée de l'émigré juif pour autant que l'ivresse gomme la distance entre ce que l'on est, ce que l'on voudrait être et ce que l'on est obligé d'être :

Unter dem Stichwort 'Alkohol' gibt Altenberg in *Prodromos* der Vermutung Raum, der Rausch fülle „die schreckliche Kluft aus zwischen dem, was wir sind, und dem, was wir sein möchten, sein sollten, werden müssten“. In derselben Passage heißt es, in genauer Analogie zu Kafkas Text „als der Affe erkannte, dass er Mensch werden könnte, begann er zu saufen, um den Schmerz seines Noch-Affe-Seins hinwegzuschwemmen“<sup>993</sup>. Hierin liegt die komplette Ätiologie von Altenbergs eigenem Alkoholismus, der ihm allnächtlich zu seinen imaginären Metamorphosen verhalf<sup>994</sup>.

Mais la grande passion d'Altenberg est le « voir », souligne bien sûr Sebald, car c'est ce qu'on connaît le mieux de Peter Altenberg ; son premier livre *Wie ich es sehe* contient un texte qui décrit les gradations des couleurs sur le massif des « Höllengebirge ». Altenberg s'exerce très tôt à percevoir les sensations visuelles. Et lorsque la neige tombe sur le col du Semmering il se laisse aller à la contemplation<sup>995</sup>.

Ce discours de Sebald sur Altenberg a attiré notre attention puisque l'on y trouve déjà les thèmes et les motifs de *Die Ausgewanderten*. En effet, Luisa Lanzberg dans ses feuillets décrira son pays natal comme *vie antérieure*<sup>996</sup> : Et de même que Peter Altenberg, le Dr

---

<sup>992</sup> « Altenbergs Dichterleben war wie dasjenige Baudelaires von vornherein angelegt auf den Ruin, wo nicht auf den finanziellen, so doch auf den körperlichen. In *Mein Lebensabend* beschreibt er, wie er im Grabenhotel, wo er wie K. bei den Dienstmädchen seines Endes harret, von seinem Zimmerfenster aus die Dachdecker bei ihrer riskanten Arbeit betrachtet. Die Routine, mit der sich ohne Sicherheitsgürtel ihre schwindelerregenden Eskapaden vollführen, zeigt, dass sie sich „längst mit dem einfachen Gedanken vertraut gemacht haben, dass das ganze Leben überhaupt und in jeder Beziehung überall nur an einem reißbaren Faden hänge ». *UH*, p. 81-82.

<sup>993</sup> Altenberg, *Prodromos*, p. 119.

<sup>994</sup> « À propos du mot « Alcool » Altenberg laisse supposer que l'ivresse remplit « le terrible fossé entre ce que nous sommes, ce que nous aimerions être, ce que nous devrions être et ce que nous sommes obligés de devenir ». Dans le même passage il est dit de manière tout à fait analogue au texte de Kafka que « lorsque le singe perçut qu'il pourrait devenir homme, il se mit à boire pour chasser la douleur d'être-encore-un-singe. C'est là que réside toute l'étiologie de l'alcoolisme qui, chaque nuit, permet à Altenberg de vivre ses métamorphoses imaginaires. » *UH*, p. 83 (traduction personnelle).

<sup>995</sup> « Die große Leidenschaft Altenbergs ist bekanntermaßen das Sehen gewesen. Sein erstes Buch, das den Titel trägt *Wie ich es sehe*, enthält eine Skizze, die die Farbgradationen des Höllengebirges im Abendwerden beschreibt. Um 5 Uhr ist das Höllengebirge „wie leuchtende Durchsichtigkeit“; um 6 Uhr wird es „wie rosa Glas“; um halb sieben „wie Amethyst“, und um 7 erbleicht es hinter dem grauen Wasser, auf dem kupferrote und flaschengrüne Streifen treiben. Hier hat einer eine lange Zeit hingesehen. Reines Schauen ist es, worin Altenberg früh sich einübte. Und wenn der Schnee fällt auf den Semmering, will er nichts als ihn „betrachten, betrachten, betrachten, ihn“, wie er schreibt, „mit meinen Augen stundenlang in meine Seele hineinrinken“. » *UH*, p. 85.

<sup>996</sup> « Nach Steinach gelangt man von Bad Kissingen aus über Großenbrach, Kleinbrach und Aschach mit dem Schloss und der Brauerei des Grafen Luxburg. Dann geht es die steile Aschacher Leite hinauf, wo der Lazarus, wie Luisa schreibt, immer vom Fuhrwerk abstieg, damit die Pferde nicht so schwer zu ziehen hatten. Von der Anhöhe aus geht es abwärts den Wald entlang bis nach Höhn, wo die freien Felder sich auftun und in der Ferne die Rhönberge auftauchen. Die Saalewiesen beginnen sich auszudehnen, der sanfte Bogen des Windheimer Walds zeichnet sich ab, die Kirchturmspitze wird sichtbar, das alte Schloss – Steinach! » *DA*, p. 290.



Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth, Max Aurach sont des éternels errants, tendent tous vers la ruine physique, trois d'entre eux se suicideront ; et tout ceci est rattaché à ce qui demeure central dans l'essai de W.G. Sebald, à savoir la problématique du peuple juif partagé entre identité et assimilation, terre promise et exil. Peter Altenberg, en décrivant son destin comme celui du *ewig Wandernden*, veut bien dire que le thème du pays natal procède de la dualité fondamentale du peuple juif entre terre promise et exil – Eretz Israël et diaspora – que l'image du *ahasver*, et celle du K. de Kafka symbolisent<sup>997</sup>. C'est donc le thème de l'errance qui tient le devant de la scène, c'est aussi le problème de l'assimilation où seule « l'ivresse » permet de combler le fossé entre « ce que l'on est, ce que l'on aimerait être et ce que l'on devrait être ou ce que l'on serait obligé d'être ». Dans *Die Ausgewanderten* le personnage de Cosmo Solomon, qui « s'enivre » en jouant « des sommes fabuleuses » au casino, et qui, après avoir vu la Terre Sainte et constaté l'utopie qu'elle représentait alors, se désespère et trouve sa consolation dans la contemplation des montagnes canadiennes<sup>998</sup>, apparaît comme une variation assez fidèle du poète Viennois Peter Altenberg reconnaissant son pays natal dans les paysages autrichiens et se plaisant à contempler indéfiniment le col du Semmering enneigé.

## II. 5. Le retour au pays natal

### *Sebald écrivain du pays natal*

« Il ritorno in patria » in : *Schwindel. Gefühle*.

Il nous a semblé intéressant pour clore cette partie consacrée au pays natal de nous pencher sur ce texte écrit par Sebald et qui clôt le livre *Schwindel. Gefühle.*, publié en 1990 par la maison d'édition Eichborn. Le narrateur ici livre sa propre expérience du retour au pays natal. Le titre rappelle la figure mythologique d'Ulysse dans le célèbre opéra de

<sup>997</sup> Selon l'histoire traditionnelle, l'errance juive vient de l'expulsion des Hébreux de Palestine : il est dit que le peuple juif existe depuis qu'il a reçu la Torah dans le Sinaï et que sorti d'Égypte, il s'est fixé sur la « terre promise », devenue le royaume de David et de Salomon – partagé ensuite en royaume de Judée et d'Israël. Les deux exils eurent lieu après la destruction du 1<sup>er</sup> temple, au VI<sup>e</sup> siècle avant J.C. puis du second temple, en l'an 70 après J.C. Une errance de près de deux mille ans s'ensuivit, conduisant ce peuple au Yémen, au Maroc, en Espagne, en Allemagne, en Pologne et jusqu'au fin fond de la Russie. Cependant l'unicité du peuple juif ne fut pas altérée pour autant que les liens du sang furent toujours préservés. Et à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les conditions pour rejoindre Eretz Israël mûrirent avec le mouvement sioniste. La création de l'Etat d'Israël en 1948 paraît comme la réponse nécessaire donnée à la Shoah.

<sup>998</sup> « Den ganzen Sommer verbrachten sie in dem berühmten Banff Springs Hotel, der Cosmo zumeist wie ein braves, aber an nichts interessiertes Kind, der Ambros vollauf beschäftigt mit seiner Arbeit und der Sorge um ihn. Mitte Oktober begann es zu schneien. Cosmo sah viele Stunden lang zum Turmfenster hinaus auf die ungeheuren, ringsherum sich ausdehnenden Tannenwälder und den gleichmäßig aus unvorstellbarer Höhe niedertaumelnden Schnee. » *DA*, p. 142-143.

Monteverdi<sup>999</sup>: « Il ritorno in patria » est une allusion à l'Odyssee où le poète grec Homère relate le retour d'Ulysse à Ithaque après la guerre de Troie.

Le retour au pays natal est présenté à plusieurs reprises dans *Die Ausgewanderten* : Paul revient en Allemagne en 1939 et dans son village en 1945, Cosmo entreprend un voyage avec Ambros au Moyen Orient, le pays de ses origines, et le narrateur de *Max Aurach* retourne dans son pays l'Allemagne. Le thème du retour au pays natal est situé dans le contexte historique du XX<sup>e</sup> siècle et plus précisément celui de la Shoah.

Dans « Il ritorno in patria » le lecteur apprend que le narrateur a décidé à la fin de l'été 1987, passé en Autriche et en Italie, de retourner en Angleterre. Auparavant il veut retrouver le lieu de son enfance, le village de W. qui est en réalité le village de Wertach en Allgäu, là où est né Sebald. Le narrateur décrit avec un grand souci du détail la route qui le mène vers W., qu'il fait en train, en bus et à pied. Arrivé à destination, il séjourne dans une auberge qui a été autrefois habitée par sa famille. Il décrit les sentiments éprouvés et raconte les retrouvailles avec des personnes dont il se souvient et qui se souviennent de lui.

Dès l'incipit, le narrateur informe le narrataire qu'il veut retourner à W.: [...] *fasste ich [...] den Entschluss, nach England zurückzukehren, zuvor aber noch auf eine gewisse Zeit nach W. zu fahren, [...]* <sup>1000</sup>. Le titre du journal local, la répétition du mot Tyrol indiquent qu'il est question du Tyrol autrichien que le narrateur reconnaît, non sans un certain déplaisir :

Ich setzte mich hinein in diese alle anderen mir bekannten Bahnhofswirtschaften an Trostlosigkeit bei weitem übertreffende Restauration, bestellte mir einen Morgenkaffee und blätterte in den Tiroler Nachrichten. Beide, der Tiroler Morgenkaffee und die Tiroler Nachrichten, wirkten sich auf meine Verfassung eher ungünstig aus. Es wunderte mich darum keineswegs, dass die Dinge noch eine schlimmere Wendung nahmen, als die Bedienerin, der gegenüber ich eine meines Erachtens gar nicht unfreundliche Bemerkung über den Tiroler Zichorienkaffee hatte fallen lassen, mir auf die böseste Weise, die man sich denken kann, das Maul anhängte<sup>1001</sup>.

Il exprime le malaise éprouvé au contact de cet espace germanique méridional : *Durchfrozen und übernachtigt wie ich war, ging mir die Ausgeschämtheit dieser Innsbrucker Bedienerin*

---

<sup>999</sup> Composé par Monteverdi, l'opéra « Il ritorno d'Ulisse in patria » fut donné pour la première fois à Venise en février 1641. Le livret, basé sur les derniers chants de l'Odyssee d'Homère, raconte qu'après son interminable périple, Ulysse a enfin le droit de retourner à Ithaque, car Minerve a déjoué les intrigues de Neptune. Pénélope, l'épouse d'Ulysse, qui a attendu Ulysse avec fidélité, cédant à la dernière tentative des prétendants qui l'exhortent à choisir l'un d'eux pour époux, déclare accepter celui qui pourra tendre l'arc d'Ulysse. Aucun d'entre eux n'y parvient. Seul, Ulysse, déguisé en mendiant, réussit l'exploit et retrouve Pénélope.

<sup>1000</sup> « [...] je décidai, [...] de rentrer en Angleterre, non sans faire toutefois une halte prolongée à W., où je n'étais plus retourné depuis mon enfance, [...] » *SG*, p. 187. (*Vertiges*, p. 177).

<sup>1001</sup> « J'entrai dans cet établissement dont le nom désigne le plus sinistre de tous les buffets de gare que je connaisse, commandai mon premier café de la matinée et feuilletai les *Tiroler Nachrichten*. L'un et l'autre, le café et le journal du Tyrol, eurent un effet néfaste sur mon humeur. Je ne fus donc aucunement surpris que les choses finissent par tourner au vinaigre et que la serveuse, à qui je faisais une remarque dans mon esprit en rien désobligeante sur le café à la chicorée du Tyrol, me rembarre sans aménité. » *SG*, p. 189-190 (*Vertiges*, p. 179-180).

wie ein Nervengift unter die Haut. Die Buchstaben zitterten und verschwammen vor meinen Augen, und mehrmals hatte ich ein Gefühl, als sei in mir alles am Verstocken<sup>1002</sup>. Mais il manifesta sa proximité avec la langue locale qu'il inscrit parmi les marques du pays retrouvé : *Sie unterhielten sich in ihrem mir aus der Kindheit vertrauten, hinten im Hals wie eine Vogelsprache artikulierten Dialekt vornehmlich, ja ausschließlich von dem nicht mehr enden wollenden Regen, der an vielen Orten schon ganze Berghänge in Bewegung gebracht hatte*<sup>1003</sup>. Il y a donc opposition entre le déplaisir de retrouver l'espace germanique méridional et le plaisir d'entendre et de reconnaître la langue de son enfance. Cependant que le narrateur écoute, charmé, la conversation de vieilles Tyroliennes, il redécouvre la beauté de son pays natal : les mélèzes rouges, les forêts et les éboulis de roches, les torrents, les eaux sombres et vert turquoise du Lac de Fernstein et du lac de Samarang ; il raconte son enchantement de revoir ce qu'enfant il avait imaginé comme ce qu'il y avait de plus beau au monde. Les verbes *verwunderte mich, erstaunte mich* et le syntagme *der Inbegriff aller nur erdenklichen Schönheit* traduisent le regard contemplatif du narrateur :

Die brandroten Lärchenstände leuchteten an den Seiten der Berge, und es zeigte sich, dass es sehr weit heruntergeschnitten hatte. Wir überquerten den Fernpass. Ich verwunderte mich über die Geröllhalden, die von den Bergen herunter in die Wälder hineingriffen so wie Finger ins Haar, und es erstaunte mich wieder die schleierhafte Zeitlupenhaftigkeit der wenigstens solange ich denken konnte unverändert über die Felswände herabstürzenden Bäche. An einer Wegkehre sah ich aus dem sich drehenden Autobus in die Tiefe hinunter und erblickte die dunkeltürkisgrünen Flächen des Fernstein-Sees und des Samaranger Sees, die mir schon in der Kindheit, als wir mit dem 170er Diesel des Schofförs Göhl den ersten Ausflug ins Tirol machten, wie der Inbegriff aller nur erdenklichen Schönheit vorgekommen waren<sup>1004</sup>.

Ayant passé la frontière qui sépare l'Autriche de l'Allemagne, il rejoint à pied, le sac à dos<sup>1005</sup> sur l'épaule, son village natal de W. et prend plaisir à se souvenir des endroits, à prononcer le

<sup>1002</sup> « Harassé et transi comme je l'étais, l'impolitesse de cette serveuse tyrolienne me mit les nerfs à vif. Les lettres tremblaient et se diluaient devant mes yeux et plusieurs fois j'eus l'impression que tous mes organes se grippaient. » *SG*, p. 190 (*Vertiges*, p. 180).

<sup>1003</sup> « Dans ce dialecte articulé au fond de la gorge comme le langage des oiseaux, qui m'est familier depuis l'enfance, elles parlaient surtout, elles parlaient exclusivement, même, de la pluie qui ne voulait pas s'arrêter de tomber et avait déjà en maints endroits emporté des pans entiers de montagne. » *SG*, p. 190-191 (*Vertiges*, p. 180).

<sup>1004</sup> « Les mélèzes rouges feu flamboyaient sur les flancs des montagnes et l'on peut constater qu'il avait neigé très bas. Nous franchîmes le col. Des éboulis de roches avaient fourragé les forêts, y laissant la trace de leur passage comme les doigts dans une chevelure. Je fus une fois de plus surpris de voir les torrents en apparence immuables, ou inchangés depuis que je les connaissais, dévaler comme au ralenti les parois rocheuses. A un moment où le bus prenait un virage, je plongeai le regard dans le précipice et aperçus les eaux sombres, vert turquoise, du lac de Fernstein et du lac de Samarang, qui, enfant, déjà, alors que nous étions pour la première fois en excursion au Tyrol dans la Mercedes 170 diesel du chauffeur Göhl, m'étaient apparues comme ce qu'on pouvait imaginer de plus beau au monde. » *SG*, p. 192 (*Vertiges*, p. 181-182).

<sup>1005</sup> Le sac à dos symbolise dans *Austerlitz* l'errance du héros éponyme. Ainsi, tel le philosophe Wittgenstein, Austerlitz a toujours son sac à dos sur l'épaule, dit le narrateur : « Er [Austerlitz] war in seinem ganzen Aussehen unverändert geblieben, in der Körperhaltung sowohl als in der Kleidung, und sogar den Rucksack hatte er noch über der Schulter. [...] Ich war, soviel ich noch weiss, eine geraume Zeit vollkommen befangen in meinem Erstaunen über die unverhoffte Wiederkehr von Austerlitz ; jedenfalls ist mir erinnerlich, dass ich, ehe ich hinübergegangen bin zu ihm, mir länger Gedanken machte über die mir jetzt zum erstenmal aufgefallene Ähnlichkeit seiner Person mit der Ludwig Wittgensteins, über den entsetzten Ausdruck, den sie beide trugen in ihrem Gesicht. Ich glaube, es war vor allem der Rucksack, von dem Austerlitz mir später erzählte, dass er ihn

nom des lieux, le ravin d'Alpsteig, Krummenbach, l'Unterjoch, la Pfeiffermühle, l'Enge Plätt :

Der diensthabende Zöllner, der, wie er mir sagte, in Maria Rain zu Hause war, versprach mir, meine Tasche nach Feierabend, wenn er auf der Heimfahrt durch W. komme, für mich im Engelwirt abzuladen. Ich konnte also, nachdem ich ein paar weitere Worte mit ihm über die elende Jahreszeit gewechselt hatte, bloß mit dem kleinen ledernen Rucksack über der Schulter durch die ans Niemandland grenzenden Moorwiesen und den Alpsteigstobel hinab nach Krummenbach und von dort über das Unterjoch, die Pfeiffermühle und das Enge Plätt nach W. hinausgehen<sup>1006</sup>.

Toutefois le retour au pays natal passe par la reconnaissance des empreintes laissées par l'histoire. Le narrateur se rappelle qu'en 1945 Alois Thimet, vingt-quatre ans et originaire de Rosenheim, Erich Daimler, quarante-et-un ans et originaire de Stuttgart, Rudolf Leitenstorfer, dix-sept ans et Werner Hempel, originaire de Börneke, sont morts pour leur pays. Et il se souvient aussi qu'enfant il avait reconstruit dans son imagination ce dernier combat à Enge Plätt :

Von hier aus war es noch eine Stunde bis nach W. Das letzte Tageslicht war im Schwinden, als ich ins Enge Plätt kam. [...] Das letzte Wegstück zog sich tatsächlich so endlos lang hin, wie ich es von früher her in der Erinnerung hatte. Im Engen Plätt war es im April 1945 zu einem sogenannten letzten Gefecht gekommen, bei dem der vierundzwanzigjährige Erich Daimler von Stuttgart, der siebzehnjährige Rudolf Leitenstorfer von unbekanntem Heimatort und der aus Börneke stammende Werner Hempel (unbekanntes Geburtsjahr) für das Vaterland, wie es auf dem eisernen Kreuz der in W. bis auf den heutigen Tag bestehenden Grabschaft heißt, gefallen sind. Ich habe im Verlauf meiner kurzen Kindheit in W. verschiedentlich von diesem letzten Gefecht reden hören und hatte mir die Kombattanten vorgestellt mit rußgeschwärzten Gesichtern, wie sie, das Gewehr im Anschlag, hinter einem Baumstock kauerten oder wie sie, von Fels zu Fels über die tiefsten Abgründe springend, bewegungslos in der Luft schwebten, so lang wenigstens, als ich den Atem anhielt oder die Augen nicht auftrat<sup>1007</sup>.

Au-delà des contradictions ressenties entre malaise (« le plus sinistre des buffets de gare ») et proximité, il contemple ces lieux qui lui appartiennent et qui lui sont familiers : *Auf der*

---

kurz vor Aufnahme seines Studiums in einem Surplus-Store in der Charing Cross Road für zehn Shilling aus ehemaligen schwedischen Heeresbeständen gekauft hatte und von dem er behauptete, dass er das einzige wahrhaft Zuverlässige in seinem Leben gewesen sei, dieser Rucksack, glaube ich, war es, der mir auf die an sich eher abwegige Idee einer gewissermaßen körperlichen Verwandtschaft zwischen ihm, Austerlitz, und dem 1951 in Cambridge an der Krebskrankheit gestorbenen Philosophen brachte. » *Aust.*, p. 61-62.

La photo (p 63) fait voir la réalité de cet accessoire indispensable à Austerlitz puisque c'est la seule chose sur laquelle il ait pu compter dans son existence.

<sup>1006</sup> « Le douanier de garde, dont j'appris qu'il était de Maria Rain, me promit, comme il passait par W., de déposer après son service mon sac à l'*Auberge de l'Ange*. Je pus ainsi, après avoir encore échangé quelques mots sur la saison déplorable, en gardant que mon petit sac à dos de cuir sur l'épaule, descendre par les prairies marécageuses bordant la frontière, puis franchir le ravin d'Alpsteig jusqu'au Krummenbach et de là, par l'Unterjoch, la Pfeiffermühle et l'Enge Plätt, déboucher sur W. » *SG* p. 193-194 (*Vertiges*, p. 183).

<sup>1007</sup> « De là, j'étais encore à une heure de W. La dernière lueur du jour déclinait quand j'arrivai au Enge Plätt. [...] La dernière portion du trajet était aussi interminable que dans mon souvenir. Au Enge Plätt s'est déroulé en 1945 ce qu'on appelle communément un combat d'arrière-garde, dans lequel Alois Thimet, vingt-quatre ans, de Rosenheim, Erich Daimler, quarante et un ans, de Stuttgart, Rudolf Leitenstorfer, dix-sept ans, dont on ignore d'où il venait, et Werner Hempel, de Börneke (date de naissance inconnue), sont tombés pour la patrie, comme l'indique la croix de fer se dressant encore aujourd'hui sur leur sépulture à W. Dans les brèves années de mon enfance à W., j'ai entendu diverses versions de ce dernier combat et je m'en imaginai les protagonistes avec des visages noirs de suie, accroupis l'arme en joue à l'affût derrière un tronc d'arbre, ou sautant de rocher en rocher par-dessus les précipices les plus vertigineux, suspendus immobiles dans les airs, aussi longtemps du moins que je retenais mon souffle ou n'ouvrais pas les yeux. » *SG*, p. 198-199 (*Vertiges*, p. 186-188).

steinernen Brücke kurz vor den ersten Häusern von W. blieb ich lange stehen, horchte auf das gleichmäßige Rauschen der Ach und schaute in die nun alles umgebende Finsternis hinein<sup>1008</sup>.

Après avoir séjourné un mois à W., le narrateur décide de repartir vers l'Angleterre ; il décrit – de même que le narrateur de *Max Aurach* – l'allure grotesque de certains personnages et affirme que l'Allemagne, et plus précisément le sud-ouest de l'Allemagne, lui demeure incompréhensible<sup>1009</sup>. Il s'agit donc ici, selon toute vraisemblance, de la perspective personnelle de l'auteur. Certes le narrateur ressent une émotion intense à la vue des somptueux paysages de son enfance, certes les sons de sa langue, du dialecte local l'enchantent, mais le café, le journal du Tyrol, la serveuse l'embarrassent et l'irritent.

Il en est de même dans *Max Aurach* lorsque le narrateur, de retour dans son pays, revoit avec émotion des paysages familiers comme « la laine blanche des peupliers » mais exprime son déplaisir tandis qu'il se trouve dans un café et constate en lisant le journal local « la vision de l'histoire singulièrement biscornue » :

Den ersten Tag in Kissingen begann ich mit einem Gang durch die Kuranlagen. Die Enten schliefen noch auf dem Rasen, die weiße Wolle der Pappeln trieb durch die Luft, [...]. Später saß ich in einem Café, [...] und studierte die Kissinger Saalezeitung. Der Tagesspruch in dem sogenannten Kalendarium war von Johann Wolfgang von Goethe und lautete: Unsere Welt ist eine Glocke, die einen Riss hat und nicht mehr klingt. Man schrieb den 25. Juni. Wir befanden uns, so stand es da zu lesen, unter einem zunehmenden Halbmond, und es war der Geburtstag der Kärntner Dichterin Ingeborg Bachmann sowie der des englischen Schriftstellers George Orwell, von dem es hieß, das er im Jahre 1950 verschieden sei. Außerdem wurden an verblichenen Geburtstagkindern erwähnt der Flugzeugkonstrukteur Willy Messerschmidt (1898-1978), Hermann Oberath, der Raketenpionier (1894-1990), und der DDR-Autor Hans Marchwitza (1890-1965). [...] – Nachdenkend über das verschrobene Geschichtsbewusstsein, das in solcherlei Meldungen zutage trat, begab ich mich auf das Rathaus, [...] <sup>1010</sup>.

---

<sup>1008</sup> « Juste avant d'arriver aux premières maisons de W., je m'arrêtai longuement sur le pont de pierre, pour épier le murmure de l'Ach et contempler les ténèbres qui désormais avaient tout envahi. » *SG*, p. 200 (*Vertiges*, p. 188-189).

<sup>1009</sup> « Beunruhigt nicht so sehr von diesen Blicken als von den ersten Vorbereitungen, die im Haus bereits für den Saisonbeginn getroffen wurden, entschloss ich mich abzureisen, zumal ich auch mit meinen Aufzeichnungen an den Punkt gekommen war, wo ich entweder immerfort weitermachen oder aber abrechnen musste. Tags darauf, nach mehrmaligem Umsteigen und längeren Wartezeiten auf den Perrons zugiger Provinzbahnhöfe – nichts ist mir davon erinnerlich als die groteske Gestalt eines viel zu groß geratenen, wahrhaft überdimensionalen Menschen, der zu einem hässlichen modischen Trachtenanzug eine breite Krawatte mit aufgenähten vielfarbigen Vogelfedern trug, in denen der Wind sich zu schaffen machte -, tags darauf also saß ich, W. schon unendlich weit hinter mir, im Express nach Hoek van Holland und fuhr durch das mir von jeher unbegreifliche, bis in den letzten Winkel aufgeräumte und begradigte deutsche Land. Auf eine ungute Art befriedet und betäubt schien mir alles, und das Gefühl der Betäubung erfasste bald auch mich. Ich mochte die Zeitungen, die ich gekauft hatte, nicht aufschlagen, das Mineralwasser, das vor mir stand, nicht trinken. [...] Die Wortlosigkeit meiner Mitreisenden und mein eigenes unbewegliches Sitzen in einem klimatisierten Schnellzugwaggon waren nicht angetan, derlei Konjekturen zu zerstreuen. Im übrigen – dies muss ich der Ehrlichkeit halber doch anmerken – gingen mir solche Gedanken damals gar nicht durch den Kopf, sondern es wiederholten sich beim Hinausschauen auf das restlos aufgeteilte und nutzbar gemachte Land in meinem Bewusstsein, wenn ich ein solches zu diesem Zeitpunkt überhaupt hatte, unausgesetzt nur die Worte „der südwestdeutsche Raum“, „der südwestdeutsche Raum“, bis ich, nach ein paar Stunden stetig zunehmender Tortur, zu der Überzeugung kam, dass so etwas wie die Zersetzung meiner Schädelnerven nunmehr endgültig eingesetzt habe. » *SG*, p. 276-278.

<sup>1010</sup> « Je passai ma première journée à Kissingen à faire le tour de la station thermale. Les canards dormaient encore sur les pelouses, les chatons blancs des peupliers volaient dans l'air [...]. Plus tard je m'assis dans un café, [...] et étudiai le *Saale-Zeitung* de Kissingen. La parole du jour, sur ce qu'on appelait l'éphéméride, était une citation de Johann Wolfgang von Goethe : Notre monde est une cloche fêlée qui n'est plus en état de sonner. On était le 25 juin. Nous nous trouvions, était-il écrit, en période de demi-lune croissante et c'était le jour anniversaire de la poétesse originaire de Carinthie Ingeborg Bachmann, ainsi que de l'écrivain anglais George

Le titre « Il ritorno in patria », en faisant référence au personnage mythologique d'Ulysse, veut rappeler au lecteur le mythe de l'errance et du retour au pays natal, mais il est traité ici d'après l'expérience propre de l'auteur qui est reprise en écho dans *Die Ausgewanderten* : le narrateur de *Max Aurach*, émigré allemand, après avoir lu les mémoires de Luisa Lanzberg, décide fin juin 1991 de retourner dans son pays natal l'Allemagne, sur les traces de cette dernière. C'est au moyen d'anecdotes imagées qu'il manifeste son malaise comme par exemple lorsqu'il décrit le grotesque d'un voyageur en face duquel il est assis dans le train :

Mir gegenüber hatte sich, obschon sonst genügend Platz war, ein dicker, querschädiger Mann von vielleicht fünfzig Jahren hingehockt. Er hatte ein rotfleckig angelaufenes Gesicht und sehr engstehende, etwas einwärts verdrehte Augen. 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<sup>1011</sup>.

Et l'« amnésie » des Allemands, leur empressement à faire disparaître les souillures du passé lui est devenue insupportable :

Obleich ich während meines mehrtätigen Aufenthalts in Kissingen und in dem von seinem einstmaligen Charakter nicht das geringste mehr verratenden Steinach zur Genüge beschäftigt gewesen bin mit meinen Nachforschungen und meiner wie immer nur mühevoll vorangehenden Schreibearbeit, spürte ich doch in zunehmendem Maß, dass die rings mich umgebende Geistesverarmung und Erinnerungslosigkeit der Deutschen, das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte, mir Kopf und Nerven anzugreifen begann<sup>1012</sup>.

L'auteur transmet ici son expérience personnelle : il revoit avec plaisir les paysages, reconnaît avec délectation les sons de sa langue ; toutefois le malaise naît du contact des autochtones. Cela conduit à l'un des problèmes essentiels sous-jacents à l'œuvre de Sebald, le

---

Orwell, dont le journal précisait qu'il était décédé en 1950. [...] – Songeant à la vision de l'histoire singulièrement biscornue que trahissaient de telles annonces, je me rendis à l'hôtel de ville [...]. » [...] *DA*, p. 330-331 (*Les émigrants*, p. 286-287).

<sup>1011</sup> « En face de moi, bien qu'il y eût suffisamment de place ailleurs, s'était posé un gros homme au crâne carré d'environ cinquante ans. Son visage était congestionné rougeaud, et ses yeux, très rapprochés, légèrement convergents. 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 de voyage étaient déformés à cause d'un long internement psychiatrique, d'une tare héréditaire ou simplement de l'abus de bière et de cochonnailles. » *DA*, p. 328 (*Les émigrants*, p. 284-285).

Cet extrait a déjà été cité dans « Critique de notre société moderne » (deuxième partie). En effet, nous lisons dans ce passage non seulement une critique de l'auteur adressée à ses concitoyens mais également une critique de la société en général.

<sup>1012</sup> « Durant mon séjour de plusieurs jours à Kissingen et aussi à Steinach, où plus rien ne trahissait le caractère que le village avait pu revêtir par le passé, bien que j'eusse suffisamment à faire avec mes recherches et mon travail d'écriture, qui avance toujours à pas très lents, je ressentis avec une acuité croissante que, tout autour de moi, l'abêtissement, l'amnésie des Allemands, l'habileté avec laquelle tout avait été rendu propre, commençaient à me donner mal à la tête et à me porter sur les nerfs. » *DA*, p. 337-338 (*Les émigrants*, p. 294).

traumatisme vécu par l'auteur dans sa relation à l'autre, incarnée par son père, à qui il reprocha ses activités au sein de la *Wehrmacht* durant la Seconde Guerre mondiale.

### III. Les *topoi* de l'exil

Nous avons montré dans les deux parties précédentes – *Exil* et *Pays natal* – que la constellation thématique de l'exil et du pays natal représente l'aboutissement des rencontres de W.G. Sebald avec d'autres auteurs. Ici, nous proposons d'étudier ce que nous appellerons « les *topoi* de l'exil » dans *Die Ausgewanderten*.

L'une des « conditions de possibilité de l'écriture » de W.G. Sebald est « l'imprégnation de la mémoire par des réminiscences littéraires »<sup>1013</sup>. L'auteur de *Die Ausgewanderten*, lorsqu'il écrit, fait resurgir des voix déjà entendues qu'il retranscrit. Un fait divers des années 1930 auquel fait allusion le peintre Max Aurach peut être lu comme une allégorie : l'employé d'un laboratoire photographique aurait absorbé de telles quantités de substances toxiques en exerçant son métier que son corps, devenu semblable à une plaque photographique, aurait réagi à la lumière – son visage et ses mains bleuisaient sous l'effet d'une lumière intense<sup>1014</sup>. La mémoire de l'écrivain est à ce point pénétrée de souvenirs littéraires qu'il suffit d'un déclencheur pour révéler ce matériau originel. C'est parmi ces références littéraires que l'auteur de *Die Ausgewanderten* puise les « *topoi* » de l'exil.

En rhétorique les *topoi* – mot grec désignant les lieux communs – sont un ensemble d'idées partagées dont la valeur persuasive est traditionnellement reconnue parce qu'elles font partie des idées admises. Ainsi ce chapitre consacré aux « *topoi* de l'exil » traite de cet ensemble d'idées, de représentations, d'images communes au monde de l'exil fréquenté par W.G. Sebald et que l'on retrouve dans son œuvre : il s'agira donc de nous intéresser à la manière dont l'auteur « réécrit » les motifs appartenant à l'univers littéraire de l'exil qui a marqué sa mémoire. Nous verrons que les thèmes récurrents de cette littérature de l'exil constituent la trame de *Die Ausgewanderten*.

Pour aller plus loin dans notre étude, il sera question dans cette partie de textes de Jean Améry, de Peter Weiss qui sont pour W.G. Sebald l'incarnation par excellence de l'exil et

---

<sup>1013</sup> Stéphane Pesnel, « Der Schauer der Heimatlosigkeit, der über das Feld des Exils weht. W.G. Sebald lecteur de Joseph Roth : affinités littéraires et intégration créatrice de la référence rothienne ». In : *Recherches germaniques*, n° 2, 2005, p. 65.

<sup>1014</sup> Cf. *DA*, p. 244.

dont les écrits sont pour lui les modèles d'une écriture<sup>1015</sup>. Écrivains de la Shoah et de l'exil, ces deux auteurs sont une référence pour W.G. Sebald qui possède dans sa bibliothèque privée l'ouvrage *Jenseits von Schuld und Sühne* de Jean Améry et qui dans un entretien avec Eleanor Wachtel confie sa relation étroite avec ces auteurs qui n'ont pas réussi à se libérer des ombres de la Shoah<sup>1016</sup> : *I was familiar with that particular symptom in the abstract, through such cases as Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowsky, and various others who failed to escape the shadows which were cast over their lives by the Shoah and ultimately succumbed to the weight of memory* ; Sebald a en effet, à maintes reprises, exprimé son intérêt pour l'écrivain Jean Améry dont le grand-père était comme le sien originaire de Hohenems<sup>1017</sup>. Mais il sera aussi question de Vladimir Nabokov : la présence de cet auteur dans chaque histoire de *Die Ausgewanderten* manifeste l'attachement de W.G. Sebald à ce dernier auquel il a également consacré un texte *Traumtexturen, Kleine Anmerkung zu Nabokov* (publié dans *Campo Santo*) et dont il possède de nombreux volumes dans sa bibliothèque<sup>1018</sup>. Cela nous a invitée à faire une lecture croisée, d'autant que ces mises en regard aident à une meilleure interprétation. Mais le rapprochement donne l'occasion également de voir la spécificité du texte de W.G. Sebald dans le traitement de thèmes identiques. Les textes que nous étudions ici permettent, nous semble-t-il, d'enrichir la compréhension de l'univers sébaldien, de mieux en saisir les perspectives et les enjeux, de définir avec plus de précision les personnages de *Die Ausgewanderten* et enfin de placer les motifs et les thèmes de l'ouvrage au centre de l'univers littéraire de Sebald.

---

<sup>1015</sup> Sebald a écrit sur Jean Améry « Verlorenes Land – Jean Améry und Österreich », publié dans *Unheimliche Heimat*, mais aussi « Mit den Augen des Nachtvogels, Über Jean Améry », publié dans *Campo Santo* ; sur Peter Weiss il a également rédigé un article « Die Zerknirschung des Herzens, Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss », publié également dans *Campo Santo*.

<sup>1016</sup> « De manière abstraite ce symptôme particulier m'était familier à travers des figures telles que Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowsky et d'autres qui ne réussirent pas à échapper aux ombres jetées sur leur vie par la Shoah et qui finalement succombèrent sous le poids de la mémoire. » *The emergence of memory*, p. 38.

<sup>1017</sup> « Ich kann mich genau an den Augenblick entsinnen, als ich bei ihm las, dass sein Großvater aus Hohenems bei Begrenz stammt, wo mein Großvater auch oft war. Das ist mir plötzlich aufgegangen, dass die Geschichte der Juden sich nicht nur in Berlin und Hamburg und Frankfurt abgespielt hat, sondern auch mitten in der Provinz, dort also, wo ich herkam ». « Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage ». In : *Der Spiegel*. 12.03.2001, p. 232 (cité par Irene Heidelberger-Leonard, « Jean Amérys Werk – Urtext zu W.G. Sebalds *Austerlitz* ». In : *Recherches germaniques*, 2005, p. 117.

<sup>1018</sup> *Gesammelte Werke, Das wahre Leben des Sebastian Knight, Pnin, Nikolaj Gogol, Deutliche Worte, Erinnerung spricht, Briefwechsel mit Edmund Wilson, Lectures on literature, Speak Memory*, (la bibliothèque privée de Sebald fait partie du fonds Sebald des Archives de Marbach).



### III. 1. Un univers en mouvement

#### III. 1. 1. L'émigré : un « *Wanderer* »

Dans *Die Ausgewanderten*, l'émigré est évidemment d'abord un déplacé, et ce « mouvement » premier qui est celui du départ et de l'émigration sert d'initiation à une existence qui sera désormais motivée par le désir inconscient de retrouver son pays natal. Le Dr Henry Selwyn se souvient du moment où il a dû quitter son pays, où les derniers instants se sont fixés sur des images sacrées, où la déchirure du départ s'est glissée derrière le souvenir écran – *Deckerinnerung* – (les images qu'il a conservées dans sa mémoire ne sont pas celles du départ tragique mais du regard mélancolique de l'enfant sur son pays natal) :

Auf meine Frage, wohin es ihn denn zurückziehe, erzählte er mir, er sei im Alter von sieben Jahren mit seiner Familie aus einem litauischen Dorf in der Nähe von Grodno ausgewandert. Im Spätherbst des Jahres 1899 sei es gewesen, als sie, die beiden Eltern, seine Schwestern Gita und Raja und sein Onkel Shani Feldhändler auf dem Wägelchen des Kutschers Aaron Wald nach Grodno gefahren seien. Jahrzehntelang seien die Bilder von diesem Auszug aus seinem Gedächtnis verschwunden gewesen, aber in letzter Zeit, sagte er, melden sie sich wieder und kommen zurück<sup>1019</sup>.

L'anaphore *ich sehe, ich sah* traduit le moment « initial » de cette existence, cristallisée dans la mémoire. Il s'agit d'images représentant le mythe d'une séparation : les pièces vides, la voiture attelée, la croupe du cheval, la campagne immense et brune, les oies dans la bourbe des fermes ; puis la salle d'attente de la gare de Grodno avec son poêle autour duquel les émigrants se réchauffent ; les câbles télégraphiques défilant à travers les fenêtres du train, les façades des maisons de Riga, le bateau au port. Ces différents éléments constituent le « moment premier » de son exil :

Ich sehe, sagte er, wie mir der Kinderlehrer im Cheder, den ich zwei Jahre schon besucht hatte, die Hand auf den Scheitel legt. Ich sehe die ausgeräumten Zimmer. Ich sehe mich zuoberst auf dem Wägelchen sitzen, sehe die Kruppe des Pferdes, das weite, braune Land, die Gänse im Morast der Bauernhöfe mit ihren gereckten Hälsen und den Wartesaal des Bahnhofs von Grodno mit seinem frei im Raum stehenden, von einem Gitter umgebenen überheizten Ofen und den um ihn hergelagerten Auswandererfamilien. Ich sehe die auf- und niedersteigenden Telegrafendrähte vor den Fenstern des Zuges, sehe die Häuserfronten von Riga, das Schiff im Hafen und die dunkle Ecke des Decks, in der wir, soweit es anging unter den gedrängten Verhältnissen, häuslich uns einrichteten<sup>1020</sup>.

<sup>1019</sup> « Comme je lui demandais quel était ce pays qui se rappelait à lui, il me raconta qu'à l'âge de sept ans il avait quitté avec sa famille un petit village de Lituanie situé dans la région de Grodno. Oui, à la fin de l'automne 1899 ses parents, ses sœurs Gita et Raja et son oncle Shani Feldhändler étaient partis pour Grodno dans la carriole du cocher Aaron Wald. Pendant des décennies les images de cet exode s'étaient effacées de sa mémoire, mais ces derniers temps, elles se manifestaient de nouveau, elles revenaient. » *DA*, p. 30-31 (*Les émigrants*, p. 32-33).

<sup>1020</sup> « Je vois, dit-il, l'instituteur du *cheder* que je fréquentais depuis déjà deux ans me poser la main sur la tête. Je vois les pièces vidées. Je me vois assis tout au sommet de la carriole, je vois la croupe du cheval, la vaste étendue de terre brune, les oies dans la gadoue des basses-cours et leurs cous tendus, et aussi la salle d'attente de la gare de Grodno avec, au beau milieu, le poêle surchauffé entouré d'une grille et les familles d'émigrants regroupées tout autour. Je vois les fils du télégraphe montant et descendant devant les fenêtres du train, je vois

Les émigrés restent, au-delà du voyage qui les éloigne de leur pays, des émigrants. L'exil est aussi un mode de vie qui est déterminé par le déplacement et le mouvement. L'exilé, séparé de son pays, existe en dehors des catégories communes, entre les espaces définis, à l'extérieur de la stabilité et de la permanence, et subit l'attraction de son pays : le Dr Henry Selwyn sillonne l'Europe continentale durant les mois d'été : *In den Sommermonaten machten wir Autotouren quer durch Europa*<sup>1021</sup>, Paul Bereyter retourne dans son pays natal, l'Allemagne, afin de retrouver la petite ville provinciale de S., théâtre de tant de mesquineries et d'atrocités, qu'il détestait et qu'il aurait aimé voir détruite : *Was den Paul 1939 und 1945 zur Rückkehr bewegte, wenn nicht gar zwang, das war die Tatsache, dass er von Grund auf ein Deutscher gewesen ist, gebunden an dieses heimatliche Voralpenland und an dieses elende S., das er eigentlich hasste und in seinem Innersten, dessen bin ich mir sicher, sagte Mme. Landau, samt seinen ihm in tiefster Seele zuwideren Einwohnern am liebsten zerstört und zermahlen hätte*<sup>1022</sup>.

Il en est ainsi dans l'ouvrage autobiographique *Örtlichkeiten*. ; Jean Améry y décrit l'émigré comme celui qui marche, qui se déplace, qui est poussé dans une logique du mouvement, car *ex-pulsé* de son pays natal où il avait ses racines et où il *était*, il est en quête d'un autre *chez soi* ; le pays natal est unique, irremplaçable, et le quitter, c'est renoncer à la propre conscience qu'on a de soi, à la structure de son univers avec ses lois, à ses dimensions personnelles. C'est l'errance. Jean Améry raconte l'émigré qu'il était à Anvers : la monnaie étrangère mise à sa disposition par la communauté juive, la recherche d'une chambre à louer en parcourant la ville avec aux pieds des chaussures usées<sup>1023</sup>. Il montre que le concept d'errance qui définit l'émigration signifie aussi renoncer parfois à son identité pour des raisons d'intégration économique et sociale, qu'il signifie la dispersion, l'éclatement d'un groupe car chacun tente de retrouver un point d'attache éphémère et fragile certes mais qui donne l'illusion d'*être* – l'histoire du peuple juif l'a montré et le démontre toujours. Il évoque l'aporie de la diaspora juive qui se manifeste à travers la dualité d'une volonté d'assimilation

---

les alignements des maisons de Riga, le bateau dans le port et le recoin sombre du pont où, autant que l'entassement le permettait, nous avons installé notre campement familial. » DA, p. 31 (*Les émigrants*, p. 33).

<sup>1021</sup> « Dans les mois d'été nous faisons de grands voyages en automobile dans toute l'Europe. » DA, p. 34.

<sup>1022</sup> « Ce qui, en 1939 et 1945, a incité voire contraint Paul à revenir, c'était qu'il était profondément allemand, lié à son terroir des Préalpes et à ce misérable S. qu'en fait il haïssait et que dans son for intérieur, j'en suis sûre, dit Mme. Landau, il aurait aimé broyer et détruire, avec tous ses habitants qu'il abhorrait. » DA, p. 84 (*Les émigrants*, p. 80).

<sup>1023</sup> « Versehen mit den paar Franken und Cents, welche die unermüdlich fürsorgliche Antwerpener Judengemeinde den Flüchtlingen zur Verfügung stellt, wendet er stadtauf, stadtab in immer mehr herabkommendem Schuhwerk auf der Suche nach einem Zimmer, das „te huur“ und zugleich erschwinglich ist. » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980, p. 39.

par le baptême et l'argent aux dépens de l'identité, et de la conscience d'appartenir à une même ethnie. Exilé à Anvers, Jean Améry note que le quartier juif « de joodse wijk » lui déplait car il est peuplé de riches diamantaires ayant trahi apparemment leurs origines afin d'accéder à un statut élevé. Il montre sa différence et son mépris vis-à-vis de cette catégorie qui préfère renier son identité plutôt que de renoncer à grimper dans l'échelle sociale<sup>1024</sup>.

Cette idée est reprise de façon très discrète dans *Die Ausgewanderten* lorsque le Dr Henry Selwyn dissimule son origine juive à son épouse Hedi, riche héritière suisse grâce à laquelle il mène une vie aisée. À l'instar de ces diamantaires d'Anvers, le Dr Henry Selwyn délaisse son identité, ses racines, son histoire pour une existence de l'altérité : *Es kam das Jahr in der Schweiz, der Krieg, das erste Dienstjahr in Indien und die Heirat mit Hedi, der ich meine Herkunft noch sehr lange verschwieg. In den zwanziger und dreißiger Jahren lebten wir in dem großen Stil, von welchem Sie die Überreste gesehen haben. Ein Gutteil von Hedis Vermögen wurde dadurch aufgebraucht*<sup>1025</sup>. On pense aussi à Georg Simmel pour qui l'étranger est le « nomade qui reste » et qui définit la situation d'étranger par l'instabilité et la tension irrésolue entre appartenance et non-appartenance<sup>1026</sup>. Ce principe sous-tend l'écriture de l'ouvrage de W.G. Sebald. En effet, l'exilé y conjugue identité et altérité, et cette dualité dans *Die Ausgewanderten* génère la mélancolie et la mort.

Dans cette opposition du même et de l'autre, Jean Améry se présente comme le marcheur, le randonneur – *der Wanderer* –. L'odeur du métro parisien l'enivre. Traverser la grande ville fait partie du programme du *Wanderer*. Jean Améry et W.G. Sebald situent l'exil dans une dimension du mouvement qui traduit la quête de soi-même. Et tandis que l'auteur Jean Améry<sup>1027</sup> marche dans Paris et prend le métro, le narrateur de *Max Aurach*, peu de

---

<sup>1024</sup> « Er hat so manchen Schicksalsgenossen in Antwerpen, der ihm Rat erteilen möchte. Aber alle verweisen ihn immer wieder auf das jüdische Viertel, „de joodse wijk“. Gerade dort will er nicht hin. Er weiß nun schon manches über die Antwerpener Verhältnisse, hat vernommen, dass es sehr viele sehr reiche Diamantenhändler gibt, die in vornehmen neuen Buildings am Stadtrand wohnen. Sie sind selber der „joodsen wijk“ entronnen, denn es scheint, dass der soziale Aufstieg einhergeht mit einer zumindest oberflächlichen Ablösung der Menschen von ihrem fatalen Herkunftsgeschick. An sie, eben die Herren und wohlbekleideten, oft schicken und zumeist französisch parlierenden Damen, die allerwegen ihr Eintrittsbillet in die europäische Kultur sich zwar nicht durch Taufe, wohl aber mittels des Diamantengeldes ihrer Ehemänner verschafft haben, kommt der Eindringling ohnedies nicht heran. Sie kommen auf für sein Existenzminimum aufgrund einer Verpflichtung, die sie der Regierung des Königreiches gegenüber eingingen. Aber sie wollen begreiflicherweise von den wenig schluckenden Schluckern gleichen ethnischen Ursprungs, gleicher Physiognomie, aber ganz ungleichen nationalen Hintergrunds so wenig wie möglich wissen. Wer ihnen trotzdem einmal vors Gesicht kommt, der kriegt allenfalls zu hören: So, da seid ihr in Sicherheit, Gott sei gelobt. Aber warum habt ihr eigentlich gegen diesen Hitler keine Revolution gemacht? » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p.40.

<sup>1025</sup> « Vint l'année passée en Suisse, la guerre, la première année de services aux Indes et le mariage avec Hedi, à qui je cachai encore très longtemps mes origines. Dans les années vingt et trente, nous menâmes grand train de vie, et vous en avez vu les vestiges. Une bonne partie de la fortune de Hedi y passa. » DA, p. 34 (*Les émigrants*, p. 35-36).

<sup>1026</sup> Georg Simmel, « Exkurs über den Fremden ». In : *Soziologie. Untersuchungen über die Formens der Vergesellschaftung*, Berlin, Duncker & Humblot, (erste Auflage), 1908, p. 509-512.

<sup>1027</sup> « Unser Wanderer hat trotz der durch weiblich-mütterliche Güte zur Verfügung stehenden Travellerschecks sehr wenig Geld. Er durchstreift die beiden Arrondissements, die sein Paris sind, meist zu Fuß, nimmt nur

temps après son arrivée à Manchester, erre dans les rues en longeant les canaux : *Es war Anfang des Frühjahrs, wenn ich mich recht entsinne, dass ich, entlang dem Ufer des Kanals, über den ich von meinem Zimmer aus hinwegschauen konnte auf das Lagerhaus der Great Northern Railway Company, zum erstenmal in südwestlicher Richtung, über St. George und Ordsall, aus der Stadt hinauszugelangen suchte*<sup>1028</sup>.

C'est le fait d'avoir quitté son sol natal ainsi que cette poursuite infinie d'un chez-soi perdu qui engendrent la jalousie chez l'exilé, dit Jean Améry. À Paris, dit-il, il aurait aimé avoir fréquenté le lycée Henri Quatre ou le lycée Condorcet. Il aurait voulu avoir ses racines ici, faire partie de cet univers dans lequel il vivait alors et qui réfléchissait son statut d'étranger. Il était un autre, un étranger venant d'un autre pays<sup>1029</sup>. Et il ne restait à l'étranger qu'il était que la possibilité de se poser en marge de l'existence dans une exterritorialité minimale. L'émigré Jean Améry rapporte qu'il assiste à la projection d'un film dans lequel il est question d'un étranger muni de papiers pas tout à fait réglementaires et qui se voit relégué dans une dimension en clair-obscur<sup>1030</sup>. Cette mise en abîme correspond au regard de l'exilé sur lui-même, à l'image qu'il se fait de son destin. Dans *Die Ausgewanderten*, Paul Bereyter, envoyé par les autorités du Troisième Reich à travers le continent européen, fait parvenir une photographie où il apparaît portant des lunettes de soleil et détournant le regard de l'objectif ; l'inscription écrite de sa main et située en dessous de la photographie *zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo ?* manifeste la même « marginalisation » de l'émigré qui, scindé de ses racines, vit dans une dimension réduite et interstitielle : *und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde, mit jedem Pulsschlag, unbegreiflicher, eigenschaftsloser und abstrakter*<sup>1031</sup>.

### III. 1. 2. L'exil : lignes en mouvement

*Die Ausgewanderten* retrace, on l'a vu, dans sa structure même, l'existence en mouvement de l'exil et les personnages sont eux aussi en mouvement : le Dr Selwyn aime les

---

manchmal die schmutzige Métro, atmet in den Tunnels den unverwechselbaren und letztlich unbeschreibbaren Geruch ein, der ihn berauscht. » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 100-101.

<sup>1028</sup> « Au début du printemps, si je me souviens bien, longeant la rive du canal derrière lequel je pouvais apercevoir de ma chambre l'entrepôt de la Great Northern Railway Company, j'essayai pour la première fois de m'aventurer vers le sud-ouest au-delà de St George et d'Ordsall. » *DA*, p. 234 (*Les émigrants*, p. 207).

<sup>1029</sup> « Lauter Leute, die Heimat haben. Soll man es ihnen übel nehmen? Wer fremd ist, verspürt Neid. Hier hätte man geboren werden sollen. Hier das Lycée Henri Quatre oder das Condorcet besucht haben; man würde weniger tölpelhaft sprechen, vor allem aber würde man wissen, wo man hingehört: für diesen Abend, der nichts Gutes verspricht, für die Frühstunden von morgen, für alle Tage. » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p.103.

<sup>1030</sup> Ein Film, in dem ein mit nicht ganz ordnungsgemäßen Papieren versehener Ausländer am Rande mitspielen darf, so dass er sich selber nur als zweidimensionales Helldunkel erlebt. Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 105.

<sup>1031</sup> « à quelque deux mille kilomètres à vol d'oiseau... mais d'où ? ... et de jour en jour, d'heure en heure, à chaque battement de cœur, on devenait de plus en plus incompréhensible, impersonnel, abstrait. » *DA*, p. 83 (*Les émigrants*, p. 79-80).

tours en voiture, Paul Bereyter fait partie de l'artillerie motorisée, Ambros Adelwarth voyage avec Cosmo Solomon, Max Aurach se rend à Colmar pour contempler le retable du peintre Matthias Grünewald et le narrateur, un exilé lui-même, se déplace pour recueillir documents et témoignages. Les émigrés doivent quitter leur pays, le mouvement dirige et relie l'ensemble des motifs réunis à leur tour sous le concept de l'errance. Dans la logique de l'exil, rien n'est fixe et tout est mobile. L'oncle Kasimir a gardé en lui l'image de la salle de la compagnie de navigation avant son embarquement pour les États-Unis, elle s'est incrustée dans sa mémoire comme emblème de ce grand mouvement et de ce grand départ que fut son émigration : les couvre-chefs des émigrés, les casquettes du personnel et des douaniers, les melons élimés des agents, la gravure accrochée au mur représentant les transatlantiques de la flotte de la compagnie Lloyd – mise en abîme –, l'horloge suspendue au-dessus de la porte où figure l'inscription *Mein Feld ist die Welt*, ces différents éléments constituent comme un mobile – ensemble d'éléments prenant des dispositions variées – pour schématiser le monde de l'errance qu'est celui de l'exil. Les chapeaux soulignent le mouvement de ceux qui les portent, les bateaux bougent – *Ein jeder dieser Dampfer befand sich in voller Fahrt von links hinten nach rechts vorn*, – et les aiguilles de l'horloge poursuivent leur ronde :

Besonders gut erinnere ich mich an die vielen verschiedenen Kopfbedeckungen der Auswanderer, Kapuzen und Kappen, Winter- und Sommerhüte, Schals und Tücher und dazwischen die Uniformmützen des Personals der Reederei und der Zollbeamten und die abgewetzten Melonen der Mittelsmänner und Agenten. An den Wänden hingen große Ölbilder der zur Flotte des Lloyd gehörenden Ozeandampfer. Ein jeder dieser Dampfer befand sich in voller Fahrt von links hinten nach rechts vorn, ragte ungeheuer weit mit dem Bug aus dem wogenden Meer empor und vermittelte so den Eindruck einer unaufhaltsamen alles vorantreibenden Kraft. Über der Tür, durch die wir zuletzt hinaus mussten, war eine runde Uhr angebracht mit römischen Ziffern, und über der Uhr stand mit verzierten Buchstaben geschrieben der Spruch *Mein Feld ist die Welt*<sup>1032</sup>.

C'est également comme un ensemble de lignes en mouvement que Vladimir Nabokov dépeint l'exil. Dans un passage extrait de son autobiographie *Speak, memory*, Nabokov relate un de ces nombreux voyages en train que l'enfant qu'il était alors effectuait avec sa famille : les couloirs bleus des wagons trépident, les serveurs apparaissent comme des équilibristes, les

---

<sup>1032</sup> « Pourtant je revois assez précisément la salle de la Norddeutsche Lloyd à Bremerhaven, où les passagers les moins fortunés attendaient leur embarquement. Je me rappelle particulièrement les couvre-chefs de toute nature des émigrants, les coiffes et capelines, chapeaux d'hiver et d'été, foulards et fiches, et au milieu de tout cela les casquettes du personnel de la compagnie maritime et celles des douaniers, et les melons défraîchis des intermédiaires et des agents du fret. Aux murs, il y avait de grandes peintures à l'huile représentant les transatlantiques qui constituaient la flotte de la Lloyd. Chacun d'entre eux était représenté naviguant du fond gauche à l'avant droit, avec une proue gigantesque qui saillait au-dessus de la houle et donnait une impression d'énergie conquérante et sans cesse en mouvement. Au-dessus de la porte qu'il nous fallait franchir pour quitter la salle, il y avait une pendule ronde à chiffres romains sur laquelle figurait, en lettres ornementales, la devise *Mein Feld ist die Welt*. » DA, p. 119 (*Les émigrants*, p. 110).

paysages sont un entrelacs de lignes mobiles<sup>1033</sup>. C'est un univers où chaque ligne suit sa trajectoire, poursuivant une logique de l'éclatement et de la dispersion<sup>1034</sup>. La dimension funambulesque du spectacle exprime la fragilité, la précarité, le caractère périlleux de l'exil ainsi que la virtuosité nécessaire exigée par cet art du mouvement.

Et les prostituées – figures de l'errance – participent de cet univers. Dans l'ouvrage de Jean Améry<sup>1035</sup> comme dans celui de W.G. Sebald, le monde de la prostitution est signalé par « les allées et venues », monde mobile où l'individu se définit dans le non-sens du mouvement : *Sometimes, sagte sie, there's a certain commotion. But that need not concern you. It's travelling gentlemen that come and go*<sup>1036</sup>.

### III. 1. 3. Univers de l'émigré : avion/train/bateau, aéroport/gare, hôtel

Le Dr Henry Selwyn, se souvenant de son pays natal, évoque la salle d'attente de la gare de Grodno, les fils télégraphiques défilant à travers les fenêtres du train et les mouvements du bateau au gré des vagues. L'incipit de *Paul Bereyter* affiche la photographie d'une voie de chemin de fer, l'oncle Kasimir a gardé gravé au fond de sa mémoire la salle de la *Norddeutscher Lloyd* et les images des transatlantiques de la compagnie maritime. Et l'incipit de *Max Aurach*, où le narrateur décrit son arrivée en pays étranger marquée par la constellation hôtel, avion et train, aéroport et gare, présente lui aussi l'univers du voyage et de l'exil.

<sup>1033</sup> « There were drawbacks to those optical amalgamations. The wide-windowed dining car, a vista of chaste bottles of mineral water, miter-folded napkins, and dummy chocolate bars (whose wrappers – Cailler, Kohler, and so forth – enclosed nothing but wood), would be perceived at first as a cool haven beyond a consecution of reeling blue corridors; but as the meal progressed toward its fatal last course, and more and more dreadfully one equilibrist with a full tray would back against our table to let another equilibrist pass with another full tray, I would keep catching the car in the act of being recklessly sheathed, lurching waiters and all, in the landscape, while the landscape itself went through a complex system of motion, the daytime moon stubbornly keeping abreast of one's plate, the distant meadows opening fanwise, the near trees sweeping up on invisible swings toward the track, a parallel rail line all at once committing suicide by anastomosis, a bank of nictitating grass rising, rising, rising, until the little witness of mixed velocities was made to disgorge his portion of *omelette aux confitures de fraises*. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 113-114.

<sup>1034</sup> Le poète Rainer Maria Rilke, dans la cinquième des *Elégies de Duino*, décrit l'univers du voyage en soulignant de manière analogue le caractère funambulesque de cet art du mouvement que constitue l'errance ; les fildeféristes sont dans ce poème la métaphore de l'errant pour autant qu'ils illustrent une existence d'équilibre : « Wer aber *sind* sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig/Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an/wringt ein *wem, wem* zu Liebe / niemals zufriedener Wille? Sondern er wringt sie./biegt sie, schlingt sie und schwingt sie./wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter, glatterer Luft kommen sie nieder/auf dem verzehrten, von ihrem ewigen/Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen/Teppich im Weltall. » Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 189.

On pense ici aussi à la toile de Paul Klee intitulée *Der Seiltänzer* (1923) : un acrobate sur une corde placée sur une construction géométrique d'aspect fragile où chaque ligne paraît posée sur l'autre dans un équilibre éphémère.

<sup>1035</sup> « Viel Kommen und Gehen hört man nachts, viel Wasserrauschen, manchmal unterdrückte Schreie. » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 96.

<sup>1036</sup> « Sometimes, disait-elle, there's a certain commotion. But that need not concern you. It's travelling gentlemen that come and go. » DA, p. 228 (*Les émigrants*, p. 203).

Dans cet univers, la chambre d'hôtel est un point fixe sur une ligne en mouvement : *Das Zimmer selbst, das ich an diesem Morgen bezog und erst im nächsten Frühjahr wieder verließ, hatte einen großblumigen Teppich und eine Veilchentapete und war möbliert mit einem Kleiderkasten, einem Waschtischen und einer eisernen Bettstatt, die mit einer Candlewickdecke überzogen war*<sup>1037</sup>. Cette scène de l'ouvrage de Sebald est comme préfigurée chez Peter Weiss dans l'incipit de *Fluchtpunkt* qui décrit la chambre d'hôtel comme un microcosme réunissant à la fois mobilité et immobilité et reconstruit l'univers clos du pays natal ; ici, il est assombri par la couleur brune de la tapisserie et des rideaux en velours, les taches sur les meubles soulignant la misère du lieu. Le miroir de l'armoire reflète l'image du voyageur en train de « poser ses valises » : c'est le reflet d'un moi « migrateur », et la valise, parce qu'elle transporte des objets personnels, représente le moi comme permanence par-delà le déplacement et parce qu'elle est objet de transport, illustre l'*a-permanence*<sup>1038</sup>. Les objets situés à l'intérieur de la chambre incarnent les deux catégories qui constituent l'univers de l'exil : les objets usuels – une armoire, des chaises, une table – et les livres – ouvrages en anglais, poésie persane. Tandis que ceux-là illustrent la précarité d'un minimum existentiel, ceux-ci représentent la dimension interculturelle, ouverte et universelle de l'exil, puisque l'errance invite à reconsidérer et à dépasser les symboles, les traditions, les coutumes, la culture, la religion de son pays<sup>1039</sup>.

L'atelier de Max Aurach offre la même dichotomie. D'une part, les objets qui assurent le quotidien de l'existence et de l'autre le matériel du peintre qui relie Max Aurach aux valeurs universelles de l'art :

Das in den Ecken angesammelte Dunkel, der salzleckige, aufgequollene Kalkputz und der abblätternde Anstrich der Wände, die mit Büchern und Stapeln von Zeitungen überfrachteten Stellagen, die Kästen, Werkbänke und Beistelltische, der Ohrensessel, der Gasherd, das Matratzenlager, die ineinander verschobenen Papier-, Geschirr- und Materialberge, die karminrot, blattgrün und bleiweiß in der Dusterkeit glänzenden Farbtöpfe, die blauen Flammen der beiden Paraffinöfen, das gesamte Mobiliar bewegt sich Millimeter um Millimeter auf den zentralen Bereich zu, wo Aurach in dem grauen Schein, der durch das hohe, mit dem Staub von Jahrzehnten überzogene Nordfenster einfällt, seine Staffelei aufgestellt hat<sup>1040</sup>.

<sup>1037</sup> « La chambre où je m'installai ce matin-là, et que je ne devais quitter qu'au printemps suivant, avait un tapis à grands ramages et un papier peint couvert d'un semi de violettes ; et pour meubles une armoire, une petite table de toilette et un lit de fer recouvert d'un dessus-de-lit en candlewick. » DA, p.225 (*Les émigrants*, p. 200).

<sup>1038</sup> « Am 8. November 1940 kam ich in Stockholm an. Vom Bahnhof fuhr ich zu Schedins Pension in der Drottninggata, wo Max Bernsdorf ein Zimmer für mich hatte. Es war ein großes Eckzimmer mit braunen Tapeten und braunen Samtgardinen an den Fenstern. Glanzflecken waren an der Wand über dem hohen hölzernen Bettgestell und im Tuch der zerbeulten Sessellehnen, und schwarze Male starrten aus dem zerkratzten Holz des Schrankes, in dessen Spiegel ich mich die Koffer abstellen sah. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1983, p. 7.

<sup>1039</sup> « Schattenhaft standen Schrank, Stühle und Tisch im blauen Rauch. [...] Über dem Bett, auf einem Wandbrett, standen zerlesene Taschenbücher mit englischen Titeln, Kriminalromane, politische Schriften, ein paar Bände persischer Lyrik, Hemingways *The Sun also Rises* und Adlingtons *Death of a Hero*. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 7.

<sup>1040</sup> « L'obscurité accumulée dans les angles, le crépi à la chaux boursoufflé, salpêtré, et la peinture qui s'écaille sur les murs, les étagères croulant sous le poids des livres et des piles de journaux, les caisses, établis et

Dans *Fluchtpunkt* l'espace réduit et limité qu'offre la chambre d'hôtel est un point fixe situé sur une ligne en mouvement ; là, dans cet espace étroit il revoit les paysages de son pays natal ; bien qu'il ait été chassé de celui-ci, l'attache demeure. De l'espace enfumé et couleur de boue de la chambre d'hôtel il se souvient de son village souabe et de sa forêt, du vent soufflant sur les prairies et les montagnes<sup>1041</sup>. Déambuler dans la ville, prendre connaissance des différents visages, de l'ambiance du lieu, jeter un coup d'oeil sur les titres des journaux relèvent du mode d'existence de l'exilé. Le narrateur et son ami, de retour à l'hôtel, défont leur valise. En plaçant et en rangeant les différents objets dans la chambre d'hôtel – objets quotidiens, outils de travail, livres – ils accomplissent les gestes rituels qui signifient qu'ils ne sont plus des voyageurs – *Reisende* – mais des habitants de la ville – *Bewohner der Stadt*<sup>1042</sup>. Ce rituel qui consiste à poser, à déposer les objets en vue d'une installation provisoire octroie au lieu une signification et une cohérence. Et même s'il s'agit de ne passer qu'une nuit, explique l'auteur, ces gestes lestent le présent, assurent l'endroit car les quelques objets manipulés par les propres mains de l'auteur projettent dans l'espace réduit de la chambre des empreintes personnelles et permanentes<sup>1043</sup>.

---

dessertes, les fauteuils à oreilles, le réchaud à gaz, les matelas à terre, les monceaux de papier, de vaisselle et de matériaux entassé pêle-mêle, les pots de peinture rouge carmin, vert vif et blanc de zinc luisant dans la pénombre, les flammes bleues des deux poêles à paraffine : le mobilier tout entier avance millimètre par millimètre vers le point central où Ferber, dans la lumière grise tombant de la haute fenêtre nord recouverte de la poussière de plusieurs décennies, a installé son chevalet. » *DA*, p. 237 (*Les émigrants*, p. 210).

<sup>1041</sup> « Die Emigration war eine einzige Zeit des Wartens für ihn. Er wartete auf den Tag der Rückkehr. Es gab für ihn noch eine Landschaft, mit der er verwurzelt war. In seinen verräucherten, kotfarbenen Pensionszimmern lag er und träumte von einem Stück Boden, das er Heimat nannte, obgleich er daraus vertrieben worden war. In den engen Stuben in der Fremde stellte er sich sein schwäbisches Dorf und sein Wäldchen vor, und die Witterung über den Wiesen und Bergen war ihm gegenwärtig. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 7-8.

<sup>1042</sup> « Langsam gingen wir die Hauptstrasse hinab, zur Stunde des Geschäftsschlusses, die Kragen unserer Mäntel hochgeschlagen, die Hände in den Taschen, im Gedränge der Menschen, im Dröhnen des Verkehrs, im Licht der bunten Reklametexte und der großen überfüllten Schaufenster. Wir betrachteten die Auslagen, die Bilder an den Eingängen der Kinos, gingen unter der Brücke zwischen den beiden Hochhäusern hindurch, lasen die Schlagzeilen der Abendzeitungen, traten in eine Buchhandlung, blätterten in den Neuerscheinungen, überquerten den Platz im Zentrum der Stadt und gingen zur Bucht des Stromes, wo die weißen Dampfschiffe, die im Sommer zu den Schären fuhren, im Regendunst vertäut waren. Wir gingen den Kai an den Königlichen Gärten und an der Oper entlang und sahen am anderen Ufer die mächtige, abgestufte Schlossfassade, mit ihren schrägen Auffahrtswegen, wie eine Kulisse liegen. Vom Ritterhaus gingen wir über den schmalen Holzsteg neben der Eisenbahnbrücke, ein Zug fuhr langsam an uns vorbei, und vom Bahnhofplatz, auf dem die blauen Straßenbahnen klingelten und die Fenster des Hotel Continental leuchteten, gelangten wir zur Drottninggata zurück, nicht mehr als **Reisende**, sondern als **Bewohner** der Stadt, und als ich in mein Zimmer trat, war es ein Raum, in dem ich mich einnisten konnte, in einem vertrauten Revier. Ich packte meine Koffer aus, legte die Wäschestücke in den Schrank, hängte die Kleider auf, stellte Rasierzeug, Zahnbürste und Seifendose auf die Glasplatte über dem Waschbecken, legte das Arbeitsmaterial auf dem Tisch zurecht, schlug die Staffelei auf und füllte das Wandbrett mit Büchern. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 20 (soulignements personnels).

« Die Ausbreitung und Verteilung des Inventars war eine Tätigkeit, die ich oft, in meinen Zimmern im Elternhaus, in Hotelzimmern und Pensionszimmern, in gemieteten Zimmern in verschiedenen Städten, vorgenommen hatte. Im Überblicken meines Besitzes suchte ich nach einer Widerstandskraft gegen die Fremde, die außerhalb des Zimmers lag. Ich schlug ein Lager auf und befestigte das Lager mit meinem Eigentum. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 54-55.

<sup>1043</sup> « In einem zufälligen Raum angekommen, errichtete ich mir ein Provisorium, für kürzere oder längere Zeit, bis zum nächsten Aufbruch. Es war etwas Abenteuerliches in diesem Reisen, diesem Ankommen und Weiterfahren. Selbst in Hotelzimmern auf einer Durchreise, während einer einzigen Nacht, versuchte ich, die Vergänglichkeit zu betrügen, und die Lage zu sichern mit dem Auspacken von ein paar Büchern, einem



De même dans *Die Ausgewanderten*, le narrateur de *Max Aurach* décrit longuement la *teas-maid* que l'hôtelière lui apporte à son arrivée à Manchester. Cet objet lui procure douceur et réconfort, le vert tilleul phosphorescent lui rappelant le sentiment de sécurité distillé par cette même couleur durant les nuits de son enfance :

Die auf einer elfenbeinfarbenen Blechkonsole aufgebaute, aus blitzendem rostfreiem Stahl gefertigte Apparatur glich, wenn beim Teekochen der Dampf aus ihr aufstieg, einem Miniaturkraftwerk, und das Zifferblatt der Weckeruhr phosphoreszierte, wie sich in der hereinbrechenden Dämmerung bald schon zeigte, in einem mir aus der Kindheit vertrauten stillen Lindgrün, von dem ich mich in der Nacht immer auf unerklärliche Weise behütet fühlte<sup>1044</sup>.

C'est ce que Vladimir Nabokov décrit également : en évoquant un de ses voyages dans le Nord-Express<sup>1045</sup>, il met en scène l'errance de l'exil et veut en souligner le caractère élégant, aristocratique – que Cosmo Solomon illustre dans *Ambros Adelwarth* : une existence qui, au-delà des frontières, refuse de subir l'histoire, d'être objet de l'histoire et veut rester souverainement libre dans sa pensée et dans ses actes<sup>1046</sup>. Le train, les malles mais aussi le jeu illustrent cet univers de l'errance, du hasard et de l'éphémère : atmosphère de *fin de siècle* où l'existence se dessine au gré de l'histoire destructrice ; c'est « l'objet » dans son caractère parcellaire qui transporte le souvenir et « l'âme » du pays natal. Comme les *Hummelfiguren* pour tante Fini<sup>1047</sup> le nécessaire de voyage en pécarri portant les initiales HN et qui fut acquis à Venise en 1897 à l'occasion du voyage de noces de la mère de Nabokov représente le « sanctuaire » de cette famille d'émigrés russes, c'est-à-dire cet espace fermé, protégé, sacré qui renferme ce qu'on a gardé de plus précieux : transporté en 1917 de St Petersburg en

---

Zeichenblock, einer Schreibmappe. Alle Dinge in diesem Zimmer waren durch meine Hände gegangen, und viele waren unter meinen Händen entstanden. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 55.

<sup>1044</sup> « Monté sur un socle en tôle peinte de couleur ivoire, l'instrument au corps d'acier inoxydable étincelant ressemblait, lorsqu'il était en service et que la vapeur s'en échappait, à une centrale thermique en miniature, et le cadran de la pendule-réveil avait, comme je pus m'en rendre compte une fois le crépuscule venu, cette douce fluorescence vert tilleul qui m'était familière depuis l'enfance et grâce à laquelle, la nuit, d'une manière inexplicable, je me sentais toujours protégé. » DA, p. 227-228 (*Les émigrants*, p. 201-202).

<sup>1045</sup> Le projet initial de 1884 est de faire circuler un train entre Saint-Petersbourg et Lisbonne. En 1896, le *Nord-Express* relie Paris, Calais (Londres) et Ostende à Saint-Petersbourg et Moscou. Cette liaison est interrompue en 1914. Après la guerre, le *Nord-Express* prend une nouvelle orientation en desservant d'une part Copenhague (Danemark) et les pays nordiques, et d'autre part Riga (Lettonie) via Königsberg (Prusse orientale) et Kaunas (Lituanie). Le *Sud-Express* assurera le trajet Paris-Lisbonne. Les voyages de Vladimir Nabokov dans le *Nord-Express* entre Saint-Petersbourg et Paris datent du début du XX<sup>e</sup> siècle – avant la Première Guerre mondiale.

<sup>1046</sup> « The then great and glamorous Nord-Express (it was never the same after World War One when its elegant brown became a nouveau-rich blue), consisting solely of such international cars and running but twice a week, connected St Petersburg with Paris. I would have said: directly with Paris, had passengers not been obliged to change from one train to a superficially similar one at the Russo-German frontier (Verzhbolovo-Eydtkuhen), where the ample and lazy Russian sixty-and-a-half-inch gauge was replaced by the fifty-six-and-a-half-inch standard of Europe and coal succeeded birch logs.

In the far end of my mind I can unravel, I think, at least five such journeys to Paris, with the Riviera or Biarritz as their ultimate destination. In 1909, the year I now single out, our party consisted of eleven people and one dachshund. Wearing gloves and a travelling cap, my father sat reading a book in the compartment he shared with our tutor. My brother and I were separated from them by a washroom. My mother and her maid Natasha occupied a compartment adjacent to ours. Next came my two small sisters, their English governess, Miss Lavington, and a Russian nurse. The odd one of our party, my father's valet, Osip (whom a decade later, the pedantic Bolsheviks were to shoot, because he appropriated our bicycles instead of turning them over to the nation), had a stranger for companion. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 111-112.

<sup>1047</sup> DA, p. 107.

Crimée puis à Londres, en 1930 de Prague à Paris, de St-Nazaire à New York, ce bagage est – telle une relique – ce qui reste<sup>1048</sup>.

### III. 2. Permanence de l'exil

#### III. 2. 1. En exil, l'objet est digne de foi

L'objet représente les valeurs de permanence propres au pays natal puisque, contrairement à l'univers mobile de l'exilé, il *est là* et offre, dans un monde de l'altérité, l'identité.

Dans le *Dr Henry Selwyn* les poupées d'Aileen permettent à cette dernière de se réfléchir et de retrouver son moi intime et permanent : *Eine Unzahl von Puppen, sorgsam herausgeputzt und die meisten mit Kopfbedeckung, standen und saßen überall in dem kleinen Raum herum und lagen auch in dem Bett, in dem Aileen selbst schlief, wenn sie überhaupt schlief und nicht nur die ganze Nacht leise singend mit ihren Puppen spielte*<sup>1049</sup>, de même l'horloge en bronze sur la cheminée, les figurines en porcelaine de Saxe s'opposent par leur immobilité à la mobilité du destin du Dr. Selwyn, dans *Paul Bereyter* les cahiers de toile noire, sur lesquels l'instituteur réécrit des extraits d'auteurs, fixent son destin d'exilé : *Es war mir, sagte Mme. Landau, indem sie mir die schwarzen Wachstuchshefte aushändigte, als habe Paul hier eine Beweislast zusammengetragen, deren im Verlauf der Prozessführung zunehmendes Gewicht ihn endgültig zu der Überzeugung brachte, dass er zu den Exilierten und nicht nach S. gehörte*<sup>1050</sup>, dans *Ambros Adelwarth* ce sont les *Hummelfiguren*, la très belle garde-robe, les bijoux en strass de tante Theres qui représentent un univers en dehors de l'exil mais aussi l'agenda de voyage d'Ambros qui se manifeste comme une relique, témoin de son

---

<sup>1048</sup> « At a collapsible table, my mother and I played a card game called *durachki*. Although it was still broad daylight, our cards, a glass and, on a different plane, the locks of a suitcase were reflected in the window. Through forest and field, and in sudden ravines, and among scuttling cottages, those discarnate gamblers kept steadily playing on for steadily sparkling stakes. It was a long, very long game: on this gray winter morning, in the looking glass of my bright hotel room, I see shining the same, the very same, locks of that now seventy-year-old valise, a highish, heavyish *nécessaire de voyage* of pigskin, with 'H.N.' elaborately interwoven in thick silver under a similar coronet, which had been bought in 1897 for my mother's wedding trip to Florence. In 1917 it transported from St Petersburg to the Crimea and then to London a handful of jewels. Around 1930, it lost to a pawnbroker its expensive receptacles of crystal and silver leaving empty the cunningly contrived leathern holders on the inside of the lid. But that loss has been amply recouped during the thirty years it then travelled with me – from Prague to Paris, from St Nazaire to New York and through the mirrors of more than two hundred motel rooms and rented houses, in forty-six states. The fact that of our Russian heritage the hardest survivor proved to be a travelling bag is both logical and emblematic. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 112.

<sup>1049</sup> « Une multitude de poupées habillées avec soin et coiffées pour la plupart d'un chapeau étaient disséminées dans la petite pièce, debout, assises ou encore allongées sur le lit où Aileen elle-même dormait, quand elle dormait et ne passait pas ses nuits à chanter en jouant avec ses poupées. » DA, p. 17 (*Les émigrants*, p. 20-21).

<sup>1050</sup> « J'ai eu l'impression, dit Mme Landau en me tendant les cahiers noirs à couverture cirée, que Paul avait ici accumulé une charge de preuves dont le poids, augmentant en cours de procès, l'avait définitivement amené à la conviction que sa place était parmi les exilés et non à S. » DA, p. 86-87 (*Les émigrants*, p. 82-84).

passé d'errance : *Es ist ein in weiches, weinrotes Leder gebundener, etwa zwölf auf acht Zentimeter großer Taschenkalender für das Jahr 1913, den der Ambros in Mailand gekauft haben muss, [...]*<sup>1051</sup>, et l'atelier du peintre dans *Max Aurach*, où une multitude d'objets sont entassés autour du chevalet évoque la permanence de son existence :

Das in den Ecken angesammelte Dunkel, der salzleckige, aufgequollene Kalkputz und der abblätternde Anstrich der Wände, die mit Büchern und Stapeln von Zeitungen überfrachteten Stellagen, die Kästen, Werkbänke und Beistelltische, der Ohrensessel, der Gasherd, das Matratzenlager, die ineinander verschobenen Papier-, Geschirr- und Materialberge, die karminrot, blattgrün und bleiweiß in der Dürsterkeit glänzenden Farbtöpfe, die blauen flammen der beiden Paraffinöfen, das gesamte Mobiliar bewegt sich Millimeter um Millimeter auf den zentralen Bereich zu, wo Aurach in dem grauen Schein, der durch das hohe, mit dem Staub von Jahrzehnten überzogene Nordfenster einfällt, seine Staffelei aufgestellt hat<sup>1052</sup>.

Tous ces objets sont dignes de foi car ils transportent la mémoire individuelle et s'opposent à l'univers discontinu de l'exil par la continuité et la stabilité de leur présence et de leur image. Ils restent identiques, semblables à eux-mêmes et incarnent la fidélité.

On retrouve l'objet « digne de foi » dans les grands textes de l'exil, chers à Sebald : dans *Fluchtpunkt* Peter Weiss exprime l'importance de ces objets qui sécurisent et donnent l'illusion d'un univers familial et à soi avec l'anaphore *Da waren*<sup>1053</sup>. De même Vladimir Nabokov fait voir la manière dont l'image des choses représente une constante dans l'univers éphémère, fugitif, transitoire de l'émigré : un certain endroit de sa maison, qui offrait à son regard une constellation d'objets ou de « choses » familières noyés dans la semi-obscurité, devint une image au caractère définitif et permanent<sup>1054</sup>.

---

<sup>1051</sup> « C'est un calendrier de poche pour l'année 1913, relié en cuir souple rouge de bordeaux, de douze centimètres sur huit environ, qu'Ambros a certainement acheté à Milan, [...] » DA, p. 186-188 (*Les émigrants*, p. 167).

<sup>1052</sup> « L'obscurité accumulée dans les angles, le crépi à la chaux boursouflé, salpêtré, et la peinture qui s'écaille sur les murs, les étagères croulant sous le poids des livres et des piles de journaux, les caisses, établis et dessertes, les fauteuils à oreilles, le réchaud à gaz, les matelas à terre, les monceaux de papier, de vaisselle et de matériaux entassés pêle-mêle, les pots de peinture rouge carmin, vert vif et blanc de zinc luisant dans la pénombre, les flammes bleues des deux poêles à paraffine : le mobilier tout entier avance millimètre par millimètre vers le point central où Ferber, dans la lumière grise tombant de la haute fenêtre nord recouverte de la poussière de décennies, a installé son chevalet. » DA, p. 237 (*Les émigrants*, p. 210).

<sup>1053</sup> « Jedes Ding hatte seine Bedeutung. Ich stellte die Bilder auf und ordnete die Zeichnungen. Da waren die großen, viel Schwärze enthaltenden Arbeiten aus der Akademiezeit, Modellsstudien, das Gesicht meines Freundes Peter Kein, sein Profil mit der scharfen Nase, das Kirgisengesicht des Professors, das beschattete Gesicht Hanna Pickovas, mit dem dunklen, glatt herabfließenden Haar. Da waren die kleinen altmeisterlichen Federzeichnungen von der Reise nach dem Süden, und die flüchtig hingeworfenen Skizzen aus der Fabrik, die Färberei mit ihren Dämpfen, die Drucksäle mit den langen Bändern der Stoffe, der Hof mit den gelagerten Tonnen, die rauchenden Schlote, und manchmal standen in winziger Schrift Farbinweise oder hymnische Texte darunter. Da waren die Hefte mit den Schreibversuchen, die Anfänge, Ansätze enthielten, die niemals einen Abschluss erreichen würden, weil es keinen Abschluss gab, sondern nur ein einziges Strömen und Fließen. Da waren die Briefe, zu ein paar Bündeln geschichtet, und da waren die Bücher. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 55.

<sup>1054</sup> « I would leave the upper floor, where we children dwelt, and slowly slide along the balustrade down to the second story, where my parent's rooms were situated. As often as not, they used to be out at that time, and in the gathering dusk the place acted upon my young senses in a curiously teleological way, as if this accumulation of familiar things in the dark were doing its utmost to form the definite and permanent image that repeated exposure did finally leave in my mind. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 70.

### III. 2. 2. Précarité matérielle et richesse culturelle

C'est Max Aurach qui incarne cette constellation avec prégnance : son atelier, dans lequel il passe la plupart de son temps, est à la fois poussière – précarité matérielle – et lumière – les couleurs et l'art. L'état de saleté, de désordre, de pauvreté de l'atelier symbolise la fragilité, l'instabilité de l'émigré tandis que le chevalet et les pots de couleur représentent l'univers artistique du peintre.

Un passage de *Speak, Memory* peut servir ici de commentaire : le fait de devoir vivre dans un autre environnement géographique et historique a pour effet d'initier l'individu à des valeurs supérieures, essentielles et universelles. Vladimir Nabokov se rappelle la richesse culturelle et la précarité matérielle de ses années d'exil<sup>1055</sup>. La conscience éthique, politique, culturelle, écrit Vladimir Nabokov, qui s'acquiert dans le « vacuum » de l'exil et qui est débarrassée du « singularisme provincial » ainsi que des « courants conventionnels » particuliers au pays est supérieure. Ainsi les livres rédigés par les écrivains émigrés russes sont-ils plus « permanents » et plus appropriés aux besoins de l'homme – *seem today [...] more permanent and more suitable for human consumption* – que ceux rédigés à la même époque par les auteurs de l'Union Soviétique<sup>1056</sup>. Et c'est parce que les échecs sont un microcosme où se trouvent réunies des lois universelles que Vladimir Nabokov aime, durant son exil, s'immerger dans les arcanes de ce jeu<sup>1057</sup> : se soustraire aux diversités géographiques et historiques, rechercher la solution des problèmes soumis par les figures sur le damier. L'univers poétique et mathématique – *poetico-mathematical* – que représente le jeu d'échecs, d'autant qu'il rassemble les principes de l'existence (défense, attaque, simulation, puissance, duel), reflète celui de l'exilé qui a dû se délester des jugements de valeur et des a priori de son pays natal<sup>1058</sup>. Et dans la mesure où le jeu d'échecs réunit des vérités universelles, il

---

<sup>1055</sup> « As I look back at those years of exile, I see myself, and thousands of other Russians, leading an odd but by no means unpleasant existence, in material indigence and intellectual luxury, among perfectly unimportant strangers, spectral Germans and Frenchmen in whose more or less illusory cities we, émigrés, happened to dwell. These aborigines were to the mind's eye as flat and transparent as figures cut out of cellophane, and although we used their gadgets, applauded their clowns, picked their roadside plums and apples, no real communication, of the rich human sort so widespread in our own midst, existed between us and them. It seemed at times that we ignored them the way an arrogant or very stupid invader ignores a formless and faceless mass of natives; [...] » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 211-212.

<sup>1056</sup> « In serene retrospect, however, and judged by artistic and scholarly standards alone, the books produced *in vacuo* by émigré writers seem today, whatever their individual faults, more permanent and more suitable for human consumption than the slavish, singularly provincial and conventional streams of political consciousness that came during those same years from the pens of young Soviet authors whom a fatherly state provided with ink, pipes and pullovers. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 215.

<sup>1057</sup> « In the course of my twenty years of exile I devoted a prodigious amount of time to the composing of chess problems. A certain position is elaborated on the board, and the problem to be solved is how to mate Black in a given number of moves, generally two or three. [...] » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 221.

<sup>1058</sup> « Inspiration of a quasi-musical, quasi-poetical, or to be quite exact, poetico-mathematical type, attends the process of thinking up a chess composition of that sort. Frequently, in the friendly middle of the day, on the fringe of some trivial occupation, in the idle wake of a passing thought, I would experience, without warning, a

transcende les réalités de l'errance tout en reconstruisant une dimension du mouvement puisqu'il consiste en une succession de déplacements intelligents : *I remember slowly emerging from a swoon of concentrated chess thought, and there, on a great English board of cream and cardinal leather, the flawless position was at last balanced like a constellation. It worked. It lived*<sup>1059</sup>.

### III. 2. 3. L'art : sanctuaire de l'errance

L'atelier de Max Aurach signifie bien chez Sebald l'art comme refuge de l'exilé : le chevalet réunit autour de lui la constellation formée par l'obscurité, le mobilier, la multitude d'objets, les couleurs, la poussière, en d'autres termes, il rassemble, dans sa diversité, l'univers de Max Aurach en un seul point. Lorsqu'on pénètre dans l'atelier du peintre « tout converge lentement et inexorablement vers le centre », et *le mobilier tout entier avance millimètre par millimètre vers le point central où Ferber*<sup>1060</sup> *a installé son chevalet :*

Betritt man das Atelier, so braucht es eine beträchtliche Zeit, bis die Augen sich an die dort herrschenden seltsamen Lichtverhältnisse gewöhnen, und indem man wieder zu sehen beginnt, ist es einem, als strebe alles in diesem vielleicht zwölf auf zwölf Meter messenden, mit dem Blick nicht zu durchdringenden Raum ebenso langsam wie unaufhaltsam gegen die Mitte zu. Das in den Ecken angesammelte Dunkel, der salzleckige, aufgequollene Kalkputz und der abblätternde Anstrich der Wände, die mit Büchern und Stapeln von Zeitungen überfrachteten Stellagen, die Kästen, Werkbänke und Beistelltische, der Ohrensessel, der Gasherd, das Matratzenlager, die ineinander verschobenen Papier-, Geschirr- und Materialberge, die karminrot, blattgrün und bleiweiß in der Düsterteit glänzenden Farbtöpfe, die blauen Flammen der beiden Paraffinöfen, das gesamte Mobiliar bewegt sich Millimeter um Millimeter auf den zentralen Bereich zu, wo Aurach in dem grauen Schein, der durch das hohe, mit dem Staub von Jahrzehnten überzogene Nordfenster einfällt, seine Staffelei aufgestellt hat<sup>1061</sup>.

Il est intéressant de rencontrer le même rapprochement entre l'exil et l'atelier dans *Fluchtpunkt* de Peter Weiss<sup>1062</sup> lorsque le narrateur et son ami Max rendent visite à Anatole, un ami peintre qu'ils ont connu à Prague et qui s'est exilé à Stockholm. L'atelier se trouve au

---

twinge of mental pleasure as the bud of a chess problem burst open in my brain, promising me a night of labor and felicity. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 221.

<sup>1059</sup> « Je me revois émergeant peu à peu d'un moment d'extase devant une partie d'échecs : sur un grand damier anglais en cuir blanc crème et rouge cardinal, la position parfaite était maintenue en équilibre telle une constellation. Ça bougeait, ça vivait. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 224 (traduction personnelle).

<sup>1060</sup> Nom donné à Aurach dans la traduction de Patrick Charbonneau.

<sup>1061</sup> « Entre-t-on dans l'atelier, il faut un certain temps pour s'habituer à l'étrange lumière ambiante, et une fois que l'on commence à voir, il vous semble, dans cet espace de peut-être douze mètres sur douze que le regard ne saurait saisir en entier, que tout converge lentement et inexorablement vers le centre. L'obscurité accumulée dans les angles, le crépi à la chaux boursoufflé, salpêtré, et la peinture qui s'écaille sur les murs, les étagères croulant sous le poids des livres et des piles de journaux, les caisses, établis et dessertes, les fauteuils à oreilles, le réchaud à gaz, les matelas à terre, les monceaux de papier, de vaisselle et de matériaux entassés pêle-mêle, les pots de peinture rouge carmin, vert vif et blanc de zinc luisant dans la pénombre, les flammes bleues des deux poêles à paraffine : le mobilier tout entier avance millimètre par millimètre vers le point central où Ferber, dans la lumière grise tombant de la haute fenêtre nord recouverte de la poussière de plusieurs décennies, a installé son chevalet. » *DA*, p. 236-237 (*Les émigrants*, p. 210).

<sup>1062</sup> Notons l'importance autobiographique du motif puisque Peter Weiss peignait lui-même. Peut-être le personnage de Max Aurach veut-il être aussi une allusion à Peter Weiss ?

rez-de-chaussée d'un immeuble de location ; c'est un endroit exigü, sombre dans lequel les tableaux, les tubes de peinture, les pinceaux, le papier journal et la cendre remplissent l'espace de la même façon que dans l'atelier de Max Aurach. Dans les deux cas figure l'opposition entre l'obscurité et la lumière, le désordre et l'ordre, la dispersion et la réunion. Certes l'atelier met en miroir l'existence déliée de l'exilé, mais le chevalet à l'instar de l'art rapproche et relie<sup>1063</sup>.

L'atelier du peintre, dans le récit de Peter Weiss, réfléchit la dimension de l'art : l'auteur explique que c'est avec Gauguin à Tahiti, van Gogh à Arles, Myschkin à Saint-Pétersbourg, le lieutenant Glahn dans la forêt norvégienne, Fabrice et La Chartreuse de Parme qu'il a des liens de parenté. Si le fait d'être désigné comme étranger et *Halbjude*, l'interdiction de participer au salut collectif le laissaient indifférent puisque les questions de nationalité et de race ne l'intéressaient pas, il n'aimait pas se sentir à « l'étroit » et tout ce qui pouvait entraver sa liberté lui était insupportable. L'art lui procurait les armes pour se défendre car il le libérait des notions de barrières, de discrimination et de ségrégation : dès l'instant où l'art est universel et dépasse les frontières géographiques, historiques, idéologiques et culturelles il est le refuge ultime et protecteur de l'exilé qui fait l'expérience de l'altérité et a sur le monde un regard libéré de toute attache<sup>1064</sup>.

---

<sup>1063</sup> « Der kleine Raum war mit Bildern so vollgeladen, dass wir am Bettrand neben der Tür stehen bleiben mussten. Die Enge, die Unmöglichkeit der Bewegung war der erste Eindruck des Besuchs. Anatol stand vor uns, zwischen Bett und Schrank, neben dem Stuhl, den er als Staffelei benutzte. Auf dem Stuhl lagen Tuben und Pinsel und Zeitungspapier, dick mit Farben verschmiert. [...] In den nikotingefärbten Fingern seiner hellen fleischigen Hand hielt er die Zigarette, die er kettenweise rauchte, eine an der andern entzündend, obgleich er hin und wieder geschüttelt wurde von Hustenfällen. Auf dem Schrank, auf der Kommode und an den Wänden standen die Bilder dichtgeschichtet. Ein kleiner Tisch am Fenster war voll von Zeichnungen und Farbskizzen, von Flaschen, Gläsern und Schachteln. Auch auf dem Bett lagen Stöße von bemalten Papieren. Anatol zeigte uns eine Auswahl seiner Bilder. Er wusste, wo jedes Bild sich befand. Er hob aus den Schichten hervor und stellte es an die Stuhllehne. Er zeigte uns eine Entwicklungslinie von den Prager Jahren bis zur Gegenwart. Der museale Goldton verschwand bald, und pastose, dekorative Farben brachen sich aus den Firnissen heraus. Schon nach dem Wechsel weniger Leinwände vergaßen wir die Enge des Zimmers. Als wir das Zimmer verließen, wussten wir nichts mehr von dessen Begrenztheit. Die Wände des Raums waren überwältigt worden. Die Einengung war bedeutungslos. Die Bilder, oft große Formate, waren geladen mit den Visionen aus der Welt eines Fliehenden. [...] In den späteren Bildern, die nach der Flucht gemalt worden waren, hatte sich der Raum aufgelöst. Es gab keinen Halt mehr, keinen Schutz, alles geschah im Freien. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 33-34.

<sup>1064</sup> « Ich war verwandt mit Gauguin auf Tahiti, mit van Gogh in Arles, mit Myschkin in Sankt-Petersburg, Leutnant Glahn im norwegischen Wald und Fabrizio in der Kartause von Parma. Die plötzliche Ernennung zum Ausländer und Halbjuden, das Verbot der Teilnahme am gemeinsamen Gruss, beeindruckte mich nicht, da mir die Fragen der Nationalität und rassischen Zugehörigkeit gleichgültig waren. In unserer Familie war nie über politische Probleme gesprochen worden. Mein Vater war für die Ordnung und für das Bestehende, er kritisierte nicht den Nationalismus, und seine Kriegserfahrungen hatten ihn zu keinem Antimilitaristen gemacht. Den Militärdienst hatte er mir sogar gewünscht, da er ihn für eine Schule hielt, die mich zum Mann machen könnte. Mit radikalen Kreisen war ich nicht in Berührung gekommen. Was ich an Aufruhr erlebte, richtete sich nicht gegen das Bürgertum, sondern nur gegen die Beengungen, die mich an der persönlichen Freiheit hinderten. Von sozialen Argumenten wusste ich nichts, in der Kunst fand ich die einzigen Waffen, mit denen ich angreifen und mich verteidigen konnte. In der Kunst gab es keine Grenzen, keine Nationen. Uli, mein Schulfreund, war Weltbürger wie ich. Wir waren Entdeckungsreisende zusammen, in den Bibliotheken, den Museen, den Konzertsälen. Als ich mit meiner Familie nach England auswanderte, war dies nur wieder wie ein neuer Umzug. Ich folgte im Haushalt mit, ich wäre geblieben, wenn mein Vater nicht den Überblick, die Entschlusskraft und die Mittel besessen hätte, rechtzeitig der Gefahr zu entgehen. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 10.

L'art qui exalte et chante la puissance et la grandeur héroïque n'émeut pas le narrateur : Peter Weiss cite l'art grec ou romain célébrant les valeurs guerrières, l'art médiéval faisant l'apologie des saints et des martyrs. Les artistes qu'il aime sont Cranach, Baldung Grien, Bosch, Brueghel, Klee et Nolde, et il explique que l'art se limitant à glorifier un héros, un saint, revient à diminuer son rôle premier. S'il n'estime pas l'art louant la puissance et la grandeur héroïque, c'est parce que cet art encourage les sentiments nationaux, patriotiques et va à l'encontre de son rôle premier qui est celui de rassembler, d'unir, de lier et de relier les hommes<sup>1065</sup>.

Et comme réfléchissant l'exilé Peter Weiss, Max Aurach déclare que le seul voyage qu'il ait pu entreprendre est celui pour aller contempler l'infini de la douleur exprimé dans le retable d'Issenheim peint par Matthias Grünewald – contemporain de Cranach et Bosch – :

Es war ein schöner Tag, ich hatte ein ganzes Abteil, wenn nicht gar den ganzen Waggon für mich, durch das Fenster strömte die Luft herein, und ich spürte in mir sich erheben eine Art festtäglicher Heiterkeit. Gegen zehn oder elf Uhr abends kam ich in Colmar an, verbrachte eine gute Nacht im Hotel Terminus Bristol an der Place de la Gare und ging am nächsten Morgen unverzüglich in das Museum, um mit dem Ausstudieren der Grünewaldbilder zu beginnen. Die extremistische, eine jede Einzelheit durchdringende, sämtliche Glieder verrenkende und in den Farben wie eine Krankheit sich ausbreitende Weltsicht dieses seltsamen Mannes war mir, wie ich immer gewusst hatte und nun durch den Augenschein bestätigt fand, von Grund auf gemäß<sup>1066</sup>.

### III. 3. Mémoire du pays natal

#### III. 3. 1. L'exil sacralise les temps et les lieux perdus

Tandis que le ton hymnique des feuillets de Luisa Lanzberg traduit la sacralisation du village natal de Steinach, la réponse du Dr Selwyn au narrateur qui lui demande s'il éprouve de la nostalgie signale le caractère hiératique des dernières images incrustées dans sa mémoire

---

<sup>1065</sup> « Ich erinnerte mich an die Begeisterung, die Uli vor dem Pergamonfries im Berliner Museum gezeigt hatte, und bei einem Besuch in London vor dem Dogenkopf Bellinis in der Nationalgalerie. Die Verehrung dieses harten kalten HerrscherGesichts und der Kriegshelden der griechischen Bildkunst war dem nationalen Rausch von Macht und Größe verwandt. Uli's Vorliebe für die griechische Mythologie, das klassische Rom, die gewaltigen Statuen Michelangelos, hatte mir einen Gegensatz gezeigt, der zwischen uns bestand. Mir war die Kunst, in der der Kampf und die Stärke verherrlicht wurden, fremd. Mich zogen Maler an wie Cranach, Baldung Grien, Bosch, Breughel, Klee, Nolde. Der Heldenkult der Griechen und Römer war faul. Die mittelalterlichen Dichtungen, die Oratorien und Messen, die klassischen Dramen und Opern waren von Lügen durchtränkt, überall gab es die großen mitreißenden Gefühle, die Heerführer, die Heiligen, die Märtyrer, alles war gespalten und anrüchig, selbst Bach konnte entstellend werden. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 11.

<sup>1066</sup> « La journée était belle, j'avais tout le compartiment pour moi, si ce n'est toute la voiture, l'air entrant par la fenêtre ouverte et je sentais m'envahir une exaltation de jour de fête. J'arrivai à Colmar vers dix ou onze heures du soir, passai une bonne nuit à l'hôtel Terminus Bristol sur la place de la gare et le lendemain matin, je me rendis sans attendre au musée pour m'absorber dans l'étude des tableaux de Grünewald. La vision extrême que cet homme singulier a du monde, et qui imprègne chaque détail, tord tous les membres dans exception, pigmente les couleurs comme une maladie, était, je l'avais toujours su et j'en avais maintenant la confirmation visuelle, profondément conforme à ma personnalité. » *DA*, p. 252-253 (*Les émigrants*, p. 222).

: *Ich sehe mich zuoberst auf dem Wägelchen sitzen, sehe die Kruppe des Pferdes, das weite, braune Land, die Gänse im Morast der Bauernhöfe mit ihren gereckten Hälsen und den Wartesaal des Bahnhofs von Grodno mit seinem frei im Raum stehenden, von einem Gitter umgebenen überheizten Ofen und den um ihn hergelagerten Auswandererfamilien*<sup>1067</sup>. Le paysage de couleur brune, les oies dans la bourbe sont les dernières réminiscences et l'anaphore *ich sehe* exprime la présence et la force du souvenir du pays natal restées dans les chambres de la mémoire.

W.G. Sebald se fait ici encore l'écho de maint récit de l'exil, de Vladimir Nabokov par exemple qui relate dans son ouvrage autobiographique *Speak, memory*, que sa mère regardait et « chérissait » son passé au pays natal avec la même ferveur que lui-même, plus tard, lorsqu'il se souvenait d'elle et qu'il a reçu en héritage ses souvenirs : comme si elle avait pressenti que la réalité tangible qui l'entourait allait disparaître, elle avait développé une conscience qui sacralisait les empreintes laissées par le temps. Ainsi j'héritai, écrit l'auteur, de l'illusion que représente la beauté de la réalité intangible – qui me permit de supporter la perte de mon pays<sup>1068</sup>.

Vladimir Nabokov reproche au totalitarisme soviétique de lui avoir ôté son pays, bien essentiel : ce rôle premier du pays natal est présent tout au long de *Die Ausgewanderten*. Il est expressément nommé lorsque Luisa Lanzberg écrit qu'à la question de son instituteur de savoir quelles étaient les trois choses qui prenaient et donnaient en abondance il fallait répondre la terre, la mer et l'Empire : « Wir machen auch einen Rätselwettbewerb und müssen raten beispielsweise, welche drei es sind, die geben und nehmen in Fülle »<sup>1069</sup>. L'Empire, en tant qu'unité politique, historique et culturelle représente l'idée de pays natal, laquelle revêt ici la même importance que les éléments, la terre et l'eau.

L'exil sacralise les images du pays natal gardées en mémoire et la mélancolie des émigrés dans *Die Ausgewanderten* est le deuil porté par celui qui quitte son pays pour des raisons la plupart du temps politiques mais parfois aussi économiques comme dans *Ambros Adelwarth*. Peut-être plus que les paysages, le clocher du village ou le patois local, les traditions reflètent la particularité d'une communauté ainsi que ses valeurs essentielles

---

<sup>1067</sup> DA, p. 31.

<sup>1068</sup> « As if feeling that in a few years the tangible part of her world would perish, she cultivated an extraordinary consciousness of the various time marks distributed throughout our country place. She cherished her own past with the same retrospective fervor that I now do her image and my past. Thus, in a way, I inherited an exquisite simulacrum – the beauty of intangible property, unreal estate – and this proved a splendid training for the endurance of later losses. Her special tags and imprints became as dear and as sacred to me as they were to her. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 33.

<sup>1069</sup> « On fera aussi un concours d'énigmes, essayant de deviner par exemple quelles sont les trois choses qui donnent et reçoivent à profusions. » DA, p. 306 (*Les émigrants*, p. 266).



construites à travers l'histoire. Non seulement les traditions prolongent et « transmettent » ce qui a été acquis au fil des siècles, mais elles affirment également l'identité historique, culturelle et religieuse d'un groupe social.

Évoquant son enfance à Steinach, Luisa Lanzberg se souvient des fêtes juives qui scandaient l'année, de Rosch-ha-Schana et du nouvel an lorsque son père et sa mère se rendaient à la synagogue vêtus de leurs habits de fête et qu'elle et son frère dressaient la table et glissaient sous les assiettes des billets calligraphiés ; elle se souvient du Jour du Grand Pardon – Le Yom Kippour – dominé par le jeûne et la repentance durant lequel son père errait dans la maison avec un linceul et elle se souvient aussi de la fête des Sukkot – ou fête des Tentes – caractérisée par la construction de huttes de branchages – cette fête devant rappeler le temps où les Israélites vivaient dans ces abris sommaires :

Es wird Herbst, und die Herbstferien stehen ins Haus. Zuerst kommt Rosch-ha-Schana und das neue Jahr. Am Vortag werden alle Zimmer ausgefegt, und am Vorabend gehen Mama und Papa feierlich gekleidet in die Synagoge. Der Papa mit Gehrock und Zylinder, die Mama in dem tiefblauen Samtkleid und mit dem Hütchen, das ganz aus weißen Fliederblüten ist. Der Leo und ich decken inzwischen daheim den Tisch mit einem gestärkten leinenen Tuch, stellen die Weingläser auf und legen unter die Teller der Eltern unsere mit Schönschrift geschriebenen Neujahrbriefchen. Eineinhalb Wochen darauf ist Versöhnungstag. Der Vater bewegt sich in seinem Sterbegewand im Haus herum wie ein Gespenst. Es herrscht allgemeine Reumütigkeit. Zu essen gibt es erst wieder, wenn die Sterne aufgehen. Dann wünschen wir uns gegenseitig ein gutes Anbeißen. Und vier Tage später ist auch schon Sukkoth. Der Franz hat unter dem Holunderbusch das Lattengestell für die Laubhütte aufgerichtet, und wir haben sie ausgeschmückt mit vielfarbigen Glanzpapiergirlanden und langen Ketten aus aufgefädelten Hagebutten<sup>1070</sup>.

À l'instar de Luisa Lanzberg qui décrit la manière dont le souvenir des fêtes reconstruit l'univers de son enfance, Vladimir Nabokov dans *Speak, Memory* raconte aussi qu'il a gardé au fond de sa mémoire l'immense sapin de Noël dont l'étoile atteignait le plafond vert pâle du salon et les œufs de Pâques sur la table du petit déjeuner<sup>1071</sup>.

---

<sup>1070</sup> « L'automne arrive et avec lui les vacances. Vient d'abord Rosh ha-Shana et la nouvelle année. Un jour avant, toutes les pièces sont balayées, et la veille au soir, papa et maman se rendent en habits de fête à la synagogue. Papa porte une redingote et un chapeau haut de forme, maman sa robe de velours bleu foncé et son petit chapeau entièrement fait avec des fleurs de lilas blanc. Pendant ce temps, Leo et moi dressons la table ; nous étalons la nappe de lin empesée, posons les verres à vin et mettons sous les assiettes des parents nos billets calligraphiés de Nouvel An. Une semaine et demie plus tard, c'est la fête de la Réconciliation. Papa tourne dans toute la maison avec son linceul, comme un fantôme. L'ambiance est à la contrition. Il n'y a de quoi manger que les étoiles se lèvent. Alors nous nous souhaitons « un bon coup de dent ». Et quatre jours plus tard, c'est déjà Sukkot. Franz a installé sous le sureau l'échafaudage de lattes pour la cabane et nous avons décoré celle-ci avec des guirlandes de papier brillant de toutes les couleurs et de longs colliers de cynorhodons enfilés comme des perles. » DA, p. 300-301 (*Les émigrants*, p. 261-262).

<sup>1071</sup> « School was taught from the fifteenth of September to the twenty-fifth of May, with a couple of interruptions: a two-week intersemestral gap – to make place, as it were, for the huge Christmas tree that touched with its star the pale-green ceiling of our prettiest drawing room – and a one-week Easter vacation, during which eggs enlivened the breakfast table. Since snow and frost lasted from October well into April, no wonder the mean of my school memories is definitely hiemal. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 140.

### III. 3. 2. Le souvenir du souvenir

Lorsque le narrateur dans *Die Ausgewanderten* se souvient du souvenir – récit de tante Fini, feuillets de Luisa Lanzberg – il réitère la façon dont la mémoire du pays natal procède : par enchâssement, emboîtement et jeux de miroirs. Puisque le pays natal alors sacralisé est loin dans l'espace et dans le temps, la mémoire a besoin de relais qui la ramènent et la relient à l'endroit premier.

On retrouve cette idée dans *Speak, memory* lorsque Vladimir Nabokov, en évoquant le « souvenir d'un souvenir » soixante ans plus tard, décrit comment la nostalgie du pays natal se raccroche à ses propres constructions mémorielles. Il se remémore qu'alors âgé de cinq ans, tandis qu'il vivait son premier exil – sur la côte adriatique –, il avait pour habitude de retracer sur son oreiller l'image de « chez lui » : la route qui montait jusqu'à sa maison de Vyra, les marches en pierre, l'arrière d'un banc, l'allée de jeunes chênes, un fer à cheval perdu. Ce schéma, symbiose d'une réalité objective et d'une perception subjective, rend l'essentiel de son pays. Et parce que cette représentation incarne avec plus d'intensité, de force et de vérité l'image du pays natal, elle permet le souvenir puisque c'est à travers ces images devenues symboles que l'auteur renoue avec ce qu'était son « home »<sup>1072</sup>.

De même dans *Die Ausgewanderten* lorsque Max Aurach se rappelle les lectures des feuillets de sa mère Luisa Lanzberg, il se souvient d'un souvenir – celui de sa mère – et participe à ce mode de l'exil et de l'écriture littéraire de l'histoire qui utilise des ancrages intermédiaires pour rejoindre la mémoire du pays et du passé. C'est ici la mémoire d'une tragédie qui, explique Max Aurach, lui avait fait l'effet d'un méchant conte de fées :

Er habe, sagte Aurach, die Erinnerungen der Mutter, die, wie er annehmen müsse, nicht zuletzt für ihn zu Papier gebracht worden seien, in der seit ihrer Niederschrift vergangenen Zeit nur zweimal gelesen. Ein erstes Mal nach dem Empfang des Konvoluts sehr flüchtig und ein zweites Mal, auf das eingehendste, viele Jahre später. Bei dieser zweiten Lektüre seien die stellenweise wirklich wunderbaren Aufzeichnungen ihm vorgekommen wie eines jener bösen deutschen Märchen, in denen man, einmal in den Bann geschlagen, mit einer angefangenen Arbeit, in diesem Fall also mit dem Erinnern, dem Schreiben und dem Lesen, fortfahren muss, bis einem das Herz bricht<sup>1073</sup>.

---

<sup>1072</sup> « In a villa which in the summer of 1904 we rented with my uncle Ivan de Peterson's family on the Adriatic [...], aged five, mooning in my cot after lunch, I used to turn over on my stomach and, carefully, lovingly, hopelessly, in an artistically detailed fashion difficult to reconcile with the ridiculously small number of seasons that had gone to form the inexplicably nostalgic image of 'home' (that I had not seen since September 1903), I would draw with my forefinger on my pillow the carriage road sweeping up to our Vyra house, the stone steps on the right, the carved back of a bench on the left, the alley of oaklings beginning beyond the bushes of honeysuckle, and a newly shed horseshoe, a collector's item (much bigger and brighter than the rusty ones I used to find on the seashore), shining in the reddish dust of the drive. The recollection of that recollection is sixty years older than the latter, but far less unusual. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 61.

<sup>1073</sup> « Ces souvenirs de sa mère qui, il devait le supposer, avaient surtout été couchés pour lui sur le papier, dit Ferber, il ne les avait lus que deux fois depuis l'époque de leur rédaction. Une première très superficiellement après en avoir reçu les liasses, une seconde, avec la plus extrême minutie, de nombreuses années plus tard. Lors de cette seconde lecture, ces notes, par endroits réellement merveilleuses, lui avaient fait l'effet d'un de ces méchants contes de fées allemands dans lesquels, une fois pris par le charme de l'envoûtement, on est contraint

### III. 3. 3. La couleur comme mémoire du pays natal

Nous avons signalé l'importance des couleurs dans *Die Ausgewanderten* et fait observer que la mémoire de l'exilé se cristallise sur les couleurs de son pays d'origine : dans *Dr Henry Selwyn*, le personnage principal, lorsqu'il se souvient de son village natal, évoque la couleur brune du paysage ; le narrateur de *Paul Bereyter* se remémorant son arrivée à S. – qui est aussi son village natal – précise que les massifs de fleurs sont verts et multicolores et que les plaques des rues sont en émail bleu, dans les notes d'Ambros Adelwarth accompagnant son ami juif Cosmo au Moyen-Orient, il est question de montagnes albanaises bleu nuit, de yachts blancs, de mer bleu outremer, de forêts vert sombre et d'une multitude de verts ; Luisa Lanzberg se rappelle sa maison natale et parle de deux fauteuils en velours vert, d'un bouquet entouré de dentelle blanche, d'un ouvrage rouge et or de Heinrich Heine.

Il en est de même dans ce passage de *Speak, Memory* où Vladimir Nabokov alors en exil se rappelle la manière dont, en Russie, sa gouvernante anglaise, Miss Robinson, lui faisait ramasser des feuilles mortes pour les placer dans un ordre reconstituant le spectre des couleurs : le vert devenant jaune citron, orange, puis toutes les nuances de rouge et de rose, de bruns avant de rejoindre à nouveau le jaune et le vert<sup>1074</sup>. Ailleurs, l'auteur, revoyant son pays natal, a en mémoire le motif arlequin des vitres de la véranda qui représente « la source d'enchantement la plus constante » des séances de lecture. Car le jardin vu à travers la magie des losanges colorés laisse paraître des images différentes : le bleu transforme le sable en cendre, le jaune invente un monde ambré, le rouge laisse goutter des feuillages des rubis foncés, le vert s'amplifie et devient de plus en plus intense et le carreau blanc est celui de la nostalgie. La couleur, encore une fois, se manifeste comme enchantement car elle révèle la vie – dans le mystère de la matière et celui de son origine métaphysique<sup>1075</sup>. L'exilé, dans la

---

de poursuivre le travail engagé, en l'espèce celui du souvenir, jusqu'à ce son cœur se brise. » *DA*, p. 288-289 (*Les émigrants*, p. 251-252).

<sup>1074</sup> « Autumn carpeted the park with varicolored leaves, and Miss Robinson showed us the beautiful device – which the Ambassador's Boy, a familiar character in her small world, had enjoyed so much the preceding autumn – of choosing on the ground and arranging on a big sheet of paper such maple leaves as would form an almost complete spectrum (minus the blue – a big disappointment!), green shading into lemon, lemon into orange and so on through the reds to purples, purplish browns, reddish again and back through lemon to green (which was getting quite hard to find except as a part, a last brave edge). » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 76.

<sup>1075</sup> « But the most constant source of enchantment during those readings came from the harlequin pattern of colored panes inset in a whitewashed framework on either side of the veranda. The garden when viewed through these magic glasses grew strangely still and aloof. If one looked through blue glass, the sand turned to cinders while inou ky trees swam in a tropical sky. The yellow created an amber world infused with an extra strong brew of sunshine. The red made the foliage drip ruby dark upon a pink footpath. The green soaked greenery in a greener green. And when, after such richness, one turned to a small square of normal, savorless glass, with its lone mosquito or lame daddy longlegs, it was like taking a draught of water when one is not thirsty, and one saw a matter-of-fact white bench under familiar trees. But of all the windows this is the pane through which in later years parched nostalgia longed to peer. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 84.

mesure où il fait l'expérience d'un désenchantement du monde, le réenchante en se souvenant de son pays natal à travers la magie des couleurs<sup>1076</sup>.

Il semblerait que dans *Die Ausgewanderten* W.G. Sebald ait repris et systématisé cette mémoire de la couleur : car la couleur est aussi bien celle du ciel selon la longitude et la latitude, des paysages selon le climat, des édifices selon les matériaux mais c'est aussi celle des costumes selon l'histoire du pays, des objets selon la culture et la religion. C'est vraisemblablement pour cette raison qu'elle est si essentielle au souvenir que l'exilé garde de son pays, ainsi que l'atteste encore Luisa Lanzberg lorsqu'elle se rappelle la craie de couleur au tableau et la collection de pierres multicolores de son instituteur : *Und einmal, als gerade die Dorfstrasse neu gepflastert wird, malt der Lehrer den Vogelsberg als feuerspeienden Vulkan mit farbiger Kreide auf die Tafel und erklärt uns, woher die Basaltbrocken stammen. Er hat auch eine Sammlung von bunten Steinen in seinem Naturalienkabinett – Glimmerschiefer, Rosenquarz, Bergkristall, Amethyst, Topas und Turmalin*<sup>1077</sup> ou lorsque se remémorant le Jardin anglais de Munich elle ne voit que des couleurs bleues :

Es schneite zwar nur wenig, aber der Englische Garten verwandelte sich über die Wochen hinweg in ein Rauhreifwunder, wie ich noch nie eines erlebt hatte zuvor, und auf der Theresienwiese war, erstmals seit Kriegsbeginn, wieder eine Eisbahn angelegt, auf der der Fritz in seiner grünen Joppe und ich in meiner pelzbesetzten Jacke die schönsten und weitesten Bögen miteinander gefahren sind. Wenn ich daran zurückdenke, sehe ich blaue Farben überall, eine einzige, in die spätnachmittägliche Dämmerung hinein sich erstreckende leere Fläche, durchschnitten von den Spuren verschwundener Schlittschuhläufer<sup>1078</sup>.

### III. 3. 4. Le document : relique du passé au pays natal

Le document attestant de la vie au passé natal aide, dans sa particularité fragmentaire, à la reconstruction d'un passé perdu. En participant à la fois de l'objet et de l'écriture, il est à

---

<sup>1076</sup> L'auteur se rappelle d'un coucher de soleil : «I recall one particular sunset. It lent an ember to my bicycle bell. Overhead, above the black music of telegraph wires, a number of long, dark-violet clouds lined with flamingo pink hung motionless in a fan-shaped arrangement; the whole thing was like some prodigious ovation in terms of color and form! It was dying, however, and everything else was darkening, too; but just above the horizon, in a lucid, turquoise space, beneath a black stratus, the eye found a vista that only a fool could mistake for the spare parts of this or any other sunset. It occupied a very small sector of the enormous sky and had the peculiar neatness of something seen through the wrong end of a telescope. There it lay in wait, a family of serene clouds in miniature, an accumulation of brilliant convolutions, anachronistic in their creaminess and extremely remote; remote but perfect in every detail; fantastically reduced but faultlessly shaped; my marvellous tomorrow ready to be delivered to me. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 166.

<sup>1077</sup> « Et un jour où l'on refait le pavage de la grand-rue, l'instituteur, pour nous expliquer d'où proviennent les pavés de basalte, nous dessine au tableau avec des craies de couleur le Vogelsberg en volcan crachant le feu. Il a aussi une collection de pierres multicolores dans son cabinet d'histoire naturelle – micaschiste, quartz rose, cristal de roche, améthyste, topaze et tourmaline. » DA, p. 305 (*Les émigrants*, p. 265).

<sup>1078</sup> « S'il ne neigea que fort peu, le jardin anglais se métamorphosa en une féerie de givre comme je n'en avais encore jamais vu auparavant, et la Theresienwiese fut transformée, pour la première fois depuis la guerre, en piste de patinage où Fritz dans sa veste de loden vert et moi en jaquette bordée de fourrure fines ensemble les plus amples et les plus belles circonvolutions qui soient. Quand j'y repense, je vois des nuances de bleu partout, une grande surface vide qui s'étend jusqu'au crépuscule d'une fin d'après-midi, sillonnée par les traces de patineurs disparus. » DA, p. 327 (*Les émigrants*, p. 283-284).

la fois vestige et témoin d'un passé cher, il est ce qui « reste » ou subsiste d'une existence confisquée. Le document comme relique d'un passé au pays natal ou au pays d'origine : ce motif qui est présent dans *Die Ausgewanderten* apparaît aussi dans *Speak, Memory* ; en écrivant *I have before me a large bedraggled scrapbook* Vladimir Nabokov exprime le recueillement que lui inspire cet objet. La couleur noire manifeste le deuil imposé par la perte de cet univers. Grâce à ces témoignages – vieux documents – et à ses souvenirs personnels, l'auteur va rédiger la biographie de son père :

I have before me a large bedraggled scrapbook, bound in black cloth. It contains old documents, including diplomas, drafts, diaries, identity cards, penciled notes, and some printed matter, which had been in my mother's meticulous keeping in Prague until her death there, but then, between 1939 and 1961, went through various vicissitudes. With the aid of those papers and my own recollections, I have composed the following short biography of my father<sup>1079</sup>.

Dans *Max Aurach* le narrateur considère avec ferveur les feuillets de Luisa Lanzberg qui lui ont été confiés par son ami : *Die von Aurach an jenem Morgen in Manchester mir übergebenen nachgelassenen Blätter seiner Mutter liegen vor mir*. Il s'agit de retrouver à partir de fragments la signification de ces témoignages : *ich will versuchen, auszugsweise wiederzugeben, was die Schreiberin, die mit ihrem Mädchennamen Luisa Lanzberg geheißen hat, in ihnen von ihrem früheren Leben erzählt*<sup>1080</sup>. Et le narrateur d'*Ambros Adelwarth* exprime la même vénération pour le carnet d'Ambros sur lequel celui-ci a pris des notes durant son voyage au Moyen-Orient avec Cosmo Solomon – le Moyen-Orient, certes n'est pas le pays natal de Cosmo, mais il est néanmoins le pays de ses origines : *Vor mir auf dem Schreibtisch liegt das Agendabüchlein des Ambros, das mir die Tante Fini bei meinem Winterbesuch in Cedar Glen West ausgehändigt hat*<sup>1081</sup>. La photographie insérée dans le texte et montrant un agenda en cuir manifeste le caractère sacré de l'objet exprimé par le narrateur : *Es ist ein weiches, weinrotes Leder gebundener, etwa zwölf auf acht Zentimeter grosser Taschenkalender für das Jahr 1913 [...]*<sup>1082</sup>.

---

<sup>1079</sup> « J'ai devant moi un grand album, peu soigné et relié de tissu noir. Il contient de vieux documents, y compris des diplômes, des ébauches, des journaux intimes, des cartes d'identité, des notes écrites au crayon et quelques papiers imprimés qui furent conservés méticuleusement par ma mère à Prague jusqu'à sa mort mais qui entre 1939 et 1961 endurèrent différentes vicissitudes. Avec l'aide de ces papiers et de mes propres souvenirs j'ai composé la courte biographie de mon père qui suit. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 135. (traduction personnelle).

<sup>1080</sup> *DA*, p. 289.

<sup>1081</sup> « J'ai devant moi, sur mon bureau, le petit agenda d'Ambros que tante Fini m'avait remis lors de mon séjour d'hiver à Cedar Glen West. » *DA*, p. 186 (*Les émigrants*, p. 167).

<sup>1082</sup> « C'est un calendrier de poche pour l'année 1913, relié en cuir souple bordeaux, de douze centimètres sur huit environ [...]. » *DA*, p. 186 (*Les émigrants*, p. 167).

### III. 4. Le pays natal : dissonances

#### III. 4. 1. Pays natal, pays haï

Lucy Landau explique que si le retour en 1939 de Paul Bereyter à S., son village natal, apparaîtrait comme une aberration, il s'explique toutefois par le fait que Paul était avant tout un Allemand et qu'il se sentait attaché à ce pays natal qu'il haïssait :

Was den Paul 1939 und 1945 zur Rückkehr bewegte, wenn nicht gar zwang, das war die Tatsache, dass er von Grund auf ein Deutscher gewesen ist, gebunden an dieses heimatliche Voralpenland und an dieses elende S., das er eigentlich hasste und in seinem Innersten, dessen bin ich mir sicher, sagte Mme. Landau, samt seinen ihm in tiefster Seele zuwideren Einwohnern am liebsten zerstört und zermahlen gesehen hätte<sup>1083</sup>.

En 1982, Paul annonce à Lucy Landau qu'il veut retourner à S. pour libérer son logement ; Lucy Landau décrit le voyage vers S. : aucune trace de neige ou de vent, comme la « fin du monde » ; l'appartement de Paul, lieu froid, poussiéreux et imprégné de passé, réfléchit le regard de ce dernier sur son pays. Et le troisième jour, celui où Paul mettra fin à son existence, le foehn, les forêts de sapins noirs, le ciel couleur d'encre signifient que la haine du pays natal équivaut à la mort :

Irgendwann im Herbst, während einer solchen Lesestunde, ist es gewesen, sagte Mme. Landau, dass Paul mir ohne jede Präambel die Mitteilung machte, er werde die Wohnung in S., die zu behalten es nun keinerlei Grund mehr gebe, auflösen. Kurz nach Weihnachten sind wir zu diesem Zweck eigens nach S. gefahren. Da ich überhaupt noch nie in dem neuen Deutschland gewesen war, blickte ich dieser Reise von vornherein mit einem gewissen Unbehagen entgegen. Es war kein Schnee gefallen, von irgendwelchem Winterbetrieb war nirgends eine Spur, und als wir in S. ausstiegen, schien es mir, als seien wir angekommen am Ende der Welt, und hatte ich ein derart unheimliches Vorgefühl, dass ich am liebsten auf der Stelle wieder umgekehrt wäre. Die Wohnung Pauls war kalt und verstaubt und voller Vergangenheit. Zwei, drei Tage lang kramten wir planlos darin herum. Am dritten Tag zog ein für diese Jahreszeit ganz und gar ungewöhnliches Föhnwetter herauf. Die Tannenwälder standen schwarz in den Bergen, und der Himmel hing so tief und so dunkel herunter, als müsste eine tintige Flüssigkeit gleich herauslaufen aus ihm<sup>1084</sup>.

---

<sup>1083</sup> « Ce qui, en 1939 et 1945, a incité voire contraint Paul à revenir, c'était qu'il était profondément allemand, lié à son terroir des Préalpes et à ce misérable S. qu'en fait il haïssait et que dans son for intérieur, j'en suis sûre, dit Mme Landau, il aurait aimé broyer et détruire, avec tous ses habitants qu'il abhorrait. » *DA*, p. 84 (*Les émigrants*, p. 80).

<sup>1084</sup> « Et puis un jour d'automne, pendant l'une de ces séances de lecture, dit Mme. Landau, Paul, sans préambule, m'annonça qu'il n'avait plus aucune raison de conserver son appartement de S. et qu'il allait s'en débarrasser. Peu après Noël, nous nous sommes rendus à S. dans cette intention. Comme je n'étais encore jamais allée dans la nouvelle Allemagne, j'envisageais d'emblée ce voyage avec un certain malaise. Il n'était pas tombé de neige, il n'y avait pas la moindre trace d'activité hivernale, et lorsque nous descendîmes à S., il me sembla que nous étions arrivés au bout du monde ; je fus prise d'un pressentiment si inquiétant que si le choix m'en avait été donné, j'aurais fait demi-tour sur-le-champ. L'appartement de Paul était froid, rempli de poussière et de passé. Durant deux, trois jours, nous nous y activâmes sans plus réfléchir. Le troisième jour, chose fort inhabituelle pour la saison, le foehn se leva. Les forêts de sapins obscurcissaient les flancs des montagnes, les vitres des fenêtres avaient des reflets de plomb et le ciel était si bas et si sombre qu'on aurait dit qu'une encre noire était sur le point de s'en échapper. » *DA*, p. 89-90 (*Les émigrants*, p. 84-85).

Lorsque le pays natal est souillé par l'histoire, lorsque toutes les instances basculent dans l'absurde et le monstrueux, il devient alors le pays haï. Nous retrouvons ce thème dans *Fluchtpunkt* de Peter Weiss : l'auteur écrit qu'au début de l'année 1945, lorsque les Alliés découvrent l'horreur, il assiste à la projection d'un film qui lui présente le spectacle jusqu'alors unimaginable des camps de la mort. C'est cet endroit qui lui était destiné et c'est parmi ces hommes qu'il aurait dû être. Les mots ne suffisent pas à dépeindre l'univers infernal dont il prend connaissance : les corps entassés des victimes, les silhouettes recouvertes de haillons rayés esquissent un monde en dehors de toute notion de civilisation. Peter Weiss décrit comment le face à face, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec l'horreur des camps de concentration signifie pour lui la fin d'une cohérence<sup>1085</sup>. Face à ces images, il assiste à la négation des valeurs de notre culture : c'est la découverte de l'horreur par les Alliés à la fin de la guerre avec l'humiliation de l'homme à son plus haut degré, la souffrance psychologique et physique à son comble, c'est un monde réduit au mal. Or ce tableau apocalyptique demeure celui d'un monde dominé par l'homme et Peter Weiss, juif exilé ayant pu échapper à l'industrie de la mort, se considère comme bourreau et comme traître. Que l'on s'oriente vers les mots d'Hannah Arendt expliquant la Shoah par le changement de statut des Juifs, ou vers ceux de Günther Anders affirmant que l'emprise totalitaire nazie n'est que l'aboutissement de l'hégémonie de la science et de la technique, l'homme avec cet événement inacceptable assiste à l'effondrement de notre civilisation<sup>1086</sup>.

Cette vision du monde qui appartient au Juif exilé ayant fait l'expérience de la Shoah constitue un des axes majeurs de *Die Ausgewanderten*, exprimé dans le passage sur le triptyque de Grünewald où il est question de l'infini de la douleur.

---

<sup>1085</sup> « Dann im Frühjahr 1945, sah ich den Endpunkt der Entwicklung, in der ich aufgewachsen war. Auf der blendend hellen Bildfläche sah ich die Stätten, für die ich bestimmt gewesen war, die Gestalten, zu denen ich hätte gehören sollen. Wir saßen in der Geborgenheit eines dunklen Saals und sahen was bisher unvorstellbar gewesen war, wir sahen es in seinen Ausmaßen, die so ungeheuerlich waren, dass wir sie zu unseren Lebzeiten nie bewältigen würden. Es war ein Schluchzen zu hören, und eine Stimme rief, vergesst dies nie. Es war ein klägliches, sinnloser Ruf, denn es gab keine Worte mehr, es gab nichts mehr zu sagen, es gab keine Erklärungen, keine Mahnungen mehr, alle Werte waren vernichtet worden. Dort vor uns, zwischen den Leichenbergen, kauerten die Gestalten der äußersten Erniedrigung, in ihren gestreiften Lumpen. Ihre Bewegungen waren unendlich langsam, sie schwankten umher, Knochenbündel, blind füreinander, in einem Schattenreich. Die Blicke dieser Augen in den skeletthaften Schädeln schienen nicht mehr zu fassen, dass die Tore geöffnet worden waren. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 135-136.

<sup>1086</sup> « Dies war kein Totenreich. Dies waren Menschen, in denen das Herz noch schlug. Dies war eine Welt, in der Menschen lebten. Dies war eine Welt, die von Menschen errichtet worden war. Und dann sahen wir sie, die Wächter dieser Welt, sie trugen keine Hörner, keine Schwänze, sie trugen Uniformen, und geängstigt scharten sie sich zusammen und mussten die Toten zu den Massengräbern tragen. Zu wem gehörte ich jetzt, als Lebender, als Überlebender, gehörte ich wirklich zu jenen, die mich anstarrten mit ihren übergroßen Augen, und die ich längst verraten hatte, gehörte ich nicht eher zu den Mördern und Henkern. Hatte ich diese Welt nicht geduldet, hatte ich mich nicht abgewandt von Peter Kein und Lucie Weisberger, und sie aufgegeben und vergessen. Es schien nicht mehr möglich weiterzuleben, mit diesen unauslöschlichen Bildern vor Augen. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 136 (cf. également p. 188).

### III. 4. 2. Les retrouvailles avec le pays natal : entre plaisir et déplaisir

On se souvient que la lecture des feuillets de Luisa Lanzberg invite le narrateur à retourner dans son pays – l'Allemagne – pour aller à Kissingen et à Steinach. La vue de certaines images le réjouit<sup>1087</sup>, mais il est surtout question de la désolation face à la débilité des habitants<sup>1088</sup>, de la consternation de découvrir sur les lieux de la synagogue détruite durant la « Nuit de Cristal » l'agence pour l'emploi – bâtiment en béton – : *Die das frühere Bethaus ersetzende sogenannte Neue Synagoge, ein schwerer, halb altdeutscher, halb byzantinischer Bau aus der Zeit der Jahrhundertwende, war in der Kristallnacht demoliert und anschließend über mehrere Wochen hinweg abgerissen worden. An ihrer Statt, in der Maxstrasse, unmittelbar gegenüber der rückwärtigen Einfahrt in den Rathaushof, steht heute das Arbeitsamt*<sup>1089</sup>, et de l'affliction de voir le cimetière juif réduit à un champ de tombes s'enfonçant dans la terre : *Der Anblick, der sich mir von dort aus bot, stimmte nicht zu den mit dem Wort Friedhof verbundenen Vorstellungen ; vielmehr sah ich auf ein seit langen Jahren verlassen daliegendes, allmählich in sich zerfallendes und versinkendes Gräberfeld, hohes Gras, Wiesenblumen, Baumschatten in einer leichten Bewegung der Luft*<sup>1090</sup>. Le narrateur décide de repartir, ne tolérant plus l'indigence intellectuelle et l'absence de mémoire des Allemands<sup>1091</sup>.

C'est là encore un thème classique des récits d'exils tardifs d'après-guerre. Dans *Fluchtpunkt*, Peter Weiss, en retrouvant son pays, est envahi à la fois par l'émotion de reconnaître sa langue maternelle restée intacte et l'effroi de revoir des lieux connus mais transformés par la catastrophe. Son pays d'origine lui renvoie l'image de l'effondrement provoqué par le national-socialisme qui a su briser en quelques années non seulement une civilisation policée par le Siècle des Lumières, mais aussi la symbiose judéo-germanique. Dans le passage que nous citons le préfixe *ver* met en lumière la détérioration, la dégradation, le déclin de cette lignée judéo-chrétienne. Peter Weiss raconte que le voyage qu'il entreprit pour retrouver son pays natal n'éveilla pas en lui le désir d'y habiter à nouveau, pour la bonne

<sup>1087</sup> « Die Enten schliefen noch auf dem Rasen, die weiße Wolle der Pappeln trieb durch die Luft » *DA*, p. 330.

<sup>1088</sup> « 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. » *DA*, p. 328.

<sup>1089</sup> « Remplaçant l'ancienne maison de prière, ce qu'on appelait la nouvelle synagogue, une massive construction de style mi-altdeutsch, mi-byzantin datant du tournant du siècle, avait été saccagée lors de la nuit de Cristal, avant qu'on s'emploie durant plusieurs semaines à la raser entièrement. A sa place, dans la Maxstrasse, juste en face de l'accès des véhicules sur l'arrière de l'hôtel de ville, se trouve aujourd'hui l'office du travail. » *DA*, p. 331-332.

<sup>1090</sup> « La vision qui s'offrit à moi ne correspondait pas à l'idée qu'on se fait d'un *cimetière* ; je vis un terrain en friche depuis de longues années, couvert de sépultures s'affaissant et tombant progressivement en ruine, de hautes herbes, des fleurs des champs, et les ombres mouvantes de quelques arbres. » *DA*, p. 334 (*Les émigrants*, p. 289).

<sup>1091</sup> *DA*, p. 338.



raison qu'il se sentit en pays étranger bien que chaque mot lui fût familier. Si tout était là, tout était monstrueusement déformé, détruit, délabré :

Die Reise, die ich selbst ins Land meiner Herkunft unternahm, weckte in mir nicht den Wunsch, wieder dort ansässig zu werden. Die Fremde, mit der ich mich konfrontierte, war um so beunruhigender, als mir doch jedes Wort mit solcher Vertrautheit entgegenkam. Es war das Wiedersehen in einem Traum, in dem alles zu erkennen war, in dem alles offen und entblößt lag und doch von einer ungeheuerlichen Entstellung durchsetzt war. Was ich wiederfand, waren Ruinen von Häusern, in denen ich gewohnt hatte, und ein unversehrtes Haus in einem großen verfallenen Garten, doch was hier lag, war nicht wert, wieder angenommen zu werden, es ließ sich nur für Zeit und Ewigkeit verfluchen<sup>1092</sup>.

Cette lecture de *Fluchtpunkt* a capté notre attention dans la mesure où l'on peut y lire le même antagonisme que, par exemple, dans *Paul Bereyter* : le pays natal à la fois étranger et familier, le plaisir de retrouver le pays natal mêlé au déplaisir : Paul Bereyter en mettant fin à ses jours lorsqu'il retrouve son village natal de S. traduit le désordre engendré par ce sentiment douloureux. En fait cette thématique est présente dans l'ensemble du livre puisque l'exil procède de la dualité du pays natal et du pays étranger qui se décline selon plusieurs modes et organise l'existence de l'exilé suivant une logique de la contradiction. L'exil provoqué par la Shoah défait les structures élémentaires de l'individu et c'est cette déconstruction qui amène chaque exilé de *Die Ausgewanderten* à vouloir sa mort.

### III. 4. 3. Le malheur d'avoir perdu son pays natal

La perte du sol natal est génératrice de mélancolie et déclenche le processus d'autodestruction de l'émigré : dans *Die Ausgewanderten* le malheur d'avoir dû abandonner son pays d'origine laisse transparaître l'imprégnation de l'écriture sébaldienne par l'expérience et les écrits de Jean Améry.

Dans *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* Améry explique ce que signifie l'exil dans le contexte du Troisième Reich : la Shoah a déposé sur l'histoire le sceau du mal et l'écrivain, autrichien, écrit le malheur – *Elend*, étymologiquement signifie l'autre pays mais aussi le bannissement, l'exil – de celui qui a perdu jusqu'à la conscience d'être. Le « malheur » a commencé, écrit Jean Améry, lorsque, arrivé à Anvers, il a dû échanger quinze marks et cinquante pfennigs pour entamer une vie nouvelle tandis que la première disparaissait pour

---

<sup>1092</sup> « Le voyage que j'entrepris vers le pays de mes origines n'éveilla pas en moi le désir de m'établir à nouveau là-bas. Le pays étranger auquel j'étais confronté était d'autant plus angoissant que chaque mot venait au-devant de moi avec plus de familiarité. C'étaient des retrouvailles dans un rêve où tout pouvait être reconnu, où tout était ouvert et mis à nu et pourtant monstrueusement déformé. Je retrouvais des ruines de maisons, dans lesquelles j'avais habité et une maison intacte dans un grand jardin laissé à l'abandon et pourtant ce qui se trouvait là ne valait pas la peine d'être à nouveau accepté, ça n'était bon qu'à être maudit pour l'éternité. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 163 (traduction personnelle).

toujours<sup>1093</sup>. Il définit sa nostalgie comme aliénation – *Selbstentfremdung* – puisque la perte de son pays signifie ne plus savoir qui l'on est<sup>1094</sup>; son nom allemand lui renvoie une identité entachée de même que le dialecte allemand qu'il ne voulait plus parler depuis le moment où un règlement lui avait interdit de porter le costume traditionnel auquel il était habitué depuis sa plus jeune enfance<sup>1095</sup>. L'exil signifie la rupture avec le *je* et le *nous*, écrit Jean Améry. C'est l'annulation de son histoire individuelle, de sa particularité et de son appartenance ; privé de passé, d'argent, d'histoire, il ne lui reste, dit-il, qu'une lignée d'ancêtres frappés d'anathème<sup>1096</sup>. Car le pays natal, poursuit-il, représente avant tout la sécurité. Lorsqu'il se rappelle son exil à Anvers il se revoit en train de tituber sur un sol incertain. Rien que le fait de devoir déchiffrer les visages signifiait déjà un cauchemar car ceux-ci mais aussi les gestes, les vêtements, les maisons, les mots étaient des réalités tangibles difficiles à interpréter. C'était un monde sans ordre où le moindre signe restait hermétique, sibyllin, hiéroglyphique et où le doute envahissait l'existence. Jean Améry explique comment il a dû vivre dans cet univers inconnu qui lui était aussi étranger que l'« écriture étrusque »<sup>1097</sup>. Connaissance et

<sup>1093</sup> « Als wir in Antwerpen so sehr glücklich angekommen waren und dies in einem Kabel den daheimgebliebenen Angehörigen bestätigt hatten, wechselten wir das uns verbleibende Geld, zusammen fünfzehn Mark und fünfzig Pfennige, wenn ich mich recht entsinne. Das war der Besitz, mit dem wir, wie man so sagt, ein neues Leben zu beginnen hatten. Das alte war von uns abgefallen. Für immer? Für immer. Aber das weiß ich erst jetzt, fast siebenundzwanzig Jahre danach. Mit ein paar fremden Scheinen und Münzen traten wir ins Exil, was für ein Elend. Wer es nicht wusste, den hat es später der Alltag des Exils gelehrt: dass nämlich in der Etymologie des Wortes Elend, in dessen früher Bedeutung die Verbannung steckt, noch immer die getreueste Definition liegt. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970, p. 55.

<sup>1094</sup> « Wieviel Heimat braucht der Mensch? Was ich dabei herausfinden kann, wird wenig allgemeine Gültigkeit haben, denn ich stelle die Frage aus der sehr spezifischen Situation des aus dem Dritten Reich Exilierten, der zudem sein Land zwar verließ, weil er es unter den gegebenen Umständen auf jeden Fall hätte verlassen wollen, der aber darüber hinaus in die Fremde ging, weil er es *musste*. Es werden sich denn meine Überlegungen aus mancherlei Gründen sehr deutlich abheben von denen jener Deutschen etwa, die aus ihren im Osten gelegenen Heimatländern vertrieben wurden. Sie verloren ihren Besitz, Haus und Hof, Geschäft, Vermögen oder auch noch einen bescheidenen Arbeitsplatz, dazu das Land, Wiesen und Hügel, einen Wald, eine Stadtsilhouette, die Kirche, in der man sie konfirmiert hatte. Wir verloren das alles auch, dazu aber noch die Menschen: den Kameraden von der Schulbank, den Nachbarn, den Lehrer. Die waren Denunzianten oder Schläger geworden, bestenfalls verlegene Abwarter. Und wir verloren die Sprache. Doch davon später. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 56.

<sup>1095</sup> « [...] mein, unser Heimweh war Selbstentfremdung. Die Vergangenheit war urplötzlich verschüttet, und man wusste nicht mehr, wer man war. In diesen Tagen führte ich noch nicht das Schriftstellerpseudonym französischen Klages, mit dem ich heute meine Arbeiten zeichne. Meine Identität war gebunden an einen schlecht und recht deutschen Namen und an den Dialekt meines engeren Herkunftslandes. Aber den Dialekt habe ich mir nicht mehr gestatten wollen, seit dem Tage, da eine amtliche Bestimmung mir verbot, die Volkstracht zu tragen, in die ich von früher Kindheit an fast ausschließlich gekleidet gewesen war. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 57.

<sup>1096</sup> « Manchmal geschah es, dass ich im Gespräch mit meinen mehr oder weniger wohlwollenden Antwerpener Gastfreunden beiläufig einwarf: Bei uns daheim ist das anders. „Bij ons“, das klang für meine Gesprächspartner als das Natürlichste von der Welt. Ich aber errötete, denn ich wusste, dass es eine Anmaßung war. Ich war kein Ich mehr und lebte nicht in einem wir. Ich hatte keinen Pass und keine Vergangenheit und kein Geld und keine Geschichte. Nur eine Ahnenreihe war da, aber die bestand aus traurigen Rittern Ohneland, getroffen vom Anathem. Man hatte ihnen noch nachträglich ihr Heimatrecht entzogen, und ich musste die Schatten mitnehmen ins Exil. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 58.

<sup>1097</sup> « Heimat ist, reduziert auf den positiv-psychologischen Grundgehalt des Begriffs, *Sicherheit*. Denke ich zurück an die ersten Tage des Exils in Antwerpen, dann bleibt mir die Erinnerung eines Torkelns über schwanken Boden. Schrecken war es allein schon, dass man die Gesichter der Menschen nicht entziffern konnte. Ich saß beim Bier mit einem großen, grobknochigen Mann mit viereckigem Schädel, er konnte ein solider flämischer Bürger sein, vielleicht sogar ein Patrizier, ebenso gut aber auch ein verdächtiger Hafengebursche, der

reconnaissance, confiance et foi définissent le pays natal, explique-t-il, et vivre dans son pays signifie se sentir en sécurité car il n'y a rien d'étranger, tout est connu, reconnu et digne de foi. Et si ne connaître que son pays équivaut à une réduction spirituelle et intellectuelle, être séparé de lui entraîne désordre, dispersion et fragmentation<sup>1098</sup>.

La *Heimat* est unique, irremplaçable, même si parfois l'attachement qu'on nourrit à son égard véhicule des idées certes agréables mais qui peuvent être fâcheuses : l'art folklorique (*Heimatkunst*), la poésie folklorique (*Heimatsdichtung jeder Art*), l'imbécilité folklorique sous toutes ses formes, écrit Jean Améry (*Heimat-Alberei jeder Art*). Que serait James Joyce sans Dublin, Joseph Roth sans Vienne, Marcel Proust sans Illiers ? En écrivant que dans *La Recherche* les histoires de Françoise et de tante Leonie ne sont qu'une poésie du folklore, il exprime la pensée selon laquelle la littérature est le reflet de l'indissociabilité de l'individu et de sa terre natale<sup>1099</sup>. La nostalgie qu'éprouva Jean Améry en tant qu'exilé juif conduisait à l'éclatement du passé vécu puisque le pays natal était devenu pays ennemi. La constellation née de la haine de soi et de la haine du sol natal était génératrice d'une douleur insupportable.

Jean Améry met en garde contre la dimension impérialiste des grands ensembles qui dépassent la notion de *Vaterland* et de *Heimat*. L'Europe, la mondialisation paraissent

---

drauf und dran war, mir seine Faust ins Gesicht zu schlagen und sich meiner Frau zu bemächtigen. Gesichter, Gesten, Kleider, Häuser, Worte (auch wenn ich sie halbwegs verstand) waren Sinneswirklichkeit, aber keine deutbaren Zeichen. In dieser Welt war für mich keine Ordnung. War das Lächeln des Polizeibeamten, der unsere Papiere kontrollierte, gutmütig, indifferent oder höhnisch? War seine tiefe Stimme grollend oder voll Wohlwollens? Ich wusste es nicht. Meinte es der alte bärtige Jude, dessen gurgelnde Laute ich immerhin als Sätze aufnahm, gut mit uns oder waren wir ihm verhasst, weil wir durch unsere bloße Anwesenheit im Stadtbild eine schon fremdenmüde, von Wirtschaftsnöten geplagte und darum zum Antisemitismus neigende heimische Bevölkerung gegen ihn aufbrachten? Ich wankte durch eine Welt, deren Zeichen mir so uneinsichtig blieben wie die etruskische Schrift. Anders jedoch als der Tourist, für den dergleichen eine pikante Verfremdung sein mag, war ich angewiesen auf diese Welt voll Rätseln. Der Mann mit dem Vierkantschädel, der stimmgrollende Polizeiagent, der gurgelnde Jude waren meine Herren und Meister. Zu Zeiten fühlte ich mich vor ihnen hilfloser als vor dem SS-Mann daheim, denn von dem hatte ich wenigstens mit Bestimmtheit gewusst, dass er dumm und gemein war und mir nach dem Leben trachtete. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 61.

<sup>1098</sup> « Heimat ist Sicherheit, sage ich. In der Heimat beherrschen wir souverän die Dialektik von Kennen-Erkennen, von Trauen-Vertrauen: Da wir sie kennen, erkennen wir sie und getrauen uns zu sprechen und zu handeln, weil wir in unsere Kenntnis-Erkenntnis begründetes Vertrauen haben dürfen. Das ganze Feld der verwandten Wörter treu, trauen, Zutrauen, anvertrauen, vertraulich, zutraulich gehört in den weiteren psychologischen Bereich des Sich-sicher-Fühlens. Sicher aber fühlt man sich dort, wo nichts Ungefährliches zu erwarten, nichts ganz und gar Fremdes zu fürchten ist. In der Heimat leben heißt, dass sich vor uns das schon Bekannte in geringfügigen Varianten wieder und wieder ereignet. Das kann zur Verödung und zum geistigen Verwelken im Provinzialismus führen, wenn man nur die Heimat kennt und sonst nichts. Hat man aber keine Heimat, verfällt man der Ordnungslosigkeit, Verstörung, Zerfahrenheit. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 61-62.

<sup>1099</sup> « Man möchte die peinlich lieblichen Töne, die sich mit dem Wort Heimat assoziieren und die recht unguete Vorstellungsreihen heranzuführen von Heimatkunst, Heimatsdichtung, Heimat-Alberei jeder Art, gerne verscheuchen. Aber sie sind hartnäckig, bleiben uns an den Fersen, stellen ihren Wirkungsanspruch. [...] Was aber wäre Joyce ohne Dublin, Joseph Roth ohne Wien, Proust ohne Illiers? Auch die Geschichten von der Haushälterin Françoise und der Tante Leonie in der ‚Recherche‘ sind Heimatsdichtung. Dass rückschrittliche Bärenhäuterei den Heimatkomplex besetzt hat, verpflichtet uns nicht, ihn zu ignorieren. Darum nochmals in aller Deutlichkeit. Es gibt keine « neue Heimat ». Die Heimat ist das Kindheits- und Jugendland. Wer sie verloren hat, bleibt ein Verlorener, und habe er es auch gelernt, in der Fremde nicht mehr wie betrunken umherzutaumeln, sondern mit einiger Furchtlosigkeit den Fuß auf den Boden zu setzen. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 63.

dissoudre la particularité régionale mais la conquête du monde ne remplacera pas l'importance de ce lieu privilégié et mythique<sup>1100</sup>. Il cite le vers d'un poème de Friedrich Nietzsche : *Weh' dem, der keine Heimat hat!* et insiste sur la nécessité du pays natal face au risque d'une mondialisation qui tend à dissoudre ce lien métaphysique entre l'homme et sa terre d'origine et à remplacer la permanence de celle-ci par le cosmopolitisme. Toutefois, en avertissant du danger de sentimentalisme que la nostalgie peut causer, il fait une allusion à l'héritage de la vision du monde romantique instrumentalisée par le nationalisme<sup>1101</sup>.

### III. 5. La langue maternelle en exil

C'est dans un passage de *Max Aurach* que le problème de la langue est abordé. Max Aurach assure que la « dame en gris » – personnage mystérieux que l'on doit interpréter, semble-t-il, comme le souvenir qu'Aurach a gardé de son pays – ne comprend que sa « langue maternelle », l'allemand, qu'il n'a jamais parlé depuis les adieux à ses parents à l'aéroport munichois d'Oberwiesenfeld et dont il ne lui reste qu'un murmure : *Ich glaube, die graue Dame versteht nur ihre Muttersprache, das Deutsche, das ich seit 1939, seit dem Abschied von den Eltern auf dem Münchner Flughafen Oberwiesenfeld, nicht ein einziges Mal mehr gesprochen habe und von dem nur ein Nachhall, ein dumpfes, unverständliches Murmeln und Raunen noch da ist in mir*<sup>1102</sup>. La perte de sa langue maternelle est vraisemblablement la raison pour laquelle ses souvenirs ne vont pas au-delà de sa neuvième ou huitième année : *Möglicherweise, fuhr Aurach fort, hängt es mit dieser Einbuße oder Verschüttung der Sprache zusammen, dass meine Erinnerungen nicht weiter zurückreichen als bis in mein neuntes oder achttes Jahr und dass mir auch aus der Münchner Zeit nach 1933 kaum etwas anderes erinnerlich ist als die Prozessionen, Umzüge und Paraden, zu denen es offenbar*

---

<sup>1100</sup> « Oberflächliche, durch Tourismus und Geschäftsreisen erworbene Welt- und Sprachenkenntnis ist keine Kompensation für Heimat. Das Tauschgeschäft erweist sich als ein dubioses. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 71.

<sup>1101</sup> « Es altert sich schlecht im Exil. Denn der Mensch braucht Heimat. Wieviel? Das war natürlich keine echte Frage, nur eine Titelformulierung, über deren Geglücktheit man streiten kann. Es lässt sich, was der Mensch an Heimat nötig hat, nicht quantifizieren. Und doch ist man gerade in diesen Tagen, da die Heimat an Reputation verliert, stark versucht, die bloß rhetorische Frage zu beantworten und zu sagen: Er braucht viel Heimat, mehr jedenfalls, als eine Welt von Beheimateten, deren ganzer Stolz ein kosmopolitischer Ferienspaß ist, sich träumen lässt. Man muss sich wehren gegen unstatthafte Gefühlssteigerung, die einen aus der Überlegungssphäre hinaus ins Sentimentalische reißen würde. Nietzsche ist da mit seinen schreienden, schwirren Flugs zur Stadt ziehenden Krähen und dem Winterschnee, der dem Vereinsanten droht. Weh' dem, der keine Heimat hat, heißt es im Gedicht. Man mag nicht exaltiert erscheinen und verdrängt die lyrischen Anklänge. Was bleibt, ist die nüchternste Feststellung: es ist nicht gut, keine Heimat zu haben. » Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 76.

<sup>1102</sup> « Je crois que la dame grise ne comprend que sa langue maternelle, l'allemand, que depuis 1939, depuis les adieux à mes parents sur l'aéroport munichois d'Oberwiesenfeld, je n'ai plus jamais parlé une seule fois et dont il ne me reste qu'un écho, un murmure, un bruissement sourd et inintelligible. » *DA*, p. 271 (*Les émigrants*, p. 237).

*immer einen Anlass gegeben hat*<sup>1103</sup>. Par ces mots, Max Aurach suggère que la langue et la mémoire sont indissociables : la langue maternelle transmet le lieu et l'époque ainsi que le mode ou les modes du pays natal – les manières d'être, les caractères spécifiques, les dispositions particulières. En ne parlant plus sa langue, Max Aurach se dénoue de son pays, de son souvenir et de sa signification.

W.G. Sebald, en évoquant, en filigrane, le problème de la langue natale en exil, écrit son expérience personnelle d'émigré et « réécrit » simultanément de manière *tangentielle* et *oblique* le matériau littéraire puisé dans la lecture d'auteurs comme Peter Weiss ou Vladimir Nabokov qui ont abordé ce thème de manière plus directe. C'est donc à travers ces deux auteurs que nous relirons ce motif dans *Die Ausgewanderten*. L'allégorie de la « dame en gris », les interventions répétées du Dr Selwyn en anglais, la langue muséale de l'auteur sont autant de signes qui éclairent cette thématique.

Dans *Fluchtpunkt* Peter Weiss livre ses réflexions personnelles sur son expérience de l'exil. Il explique que la langue en exil perd sa fonction communicative ; ainsi « les choses qu'il veut dire ne se laissent pas dire » et ceci l'oblige à prendre conscience des réalités de l'émigration. Pour retrouver la langue de son enfance, il lui faut d'abord prendre de la distance par rapport à l'autre langue qu'il utilise quotidiennement et qui constitue son environnement et s'impose à lui. Le besoin de revenir vers les mots de son pays natal – à l'instar de Sebald qui, bien que vivant à l'étranger, a toujours écrit en allemand – se fait sentir car ces derniers sont rattachés à ses impulsions premières et il en maîtrise les finesses et les nuances. Mais ce qu'il écrit, dit-il, se révèle comme quelque chose d'étranger, opposant une résistance. L'exil a produit une fracture : il doit vivre dans un autre pays qui en raison des événements historiques le tolère et dans lequel il doit se faire comprendre ; simultanément sa langue natale représente et véhicule des valeurs ennemies ; devenue une langue que « personne ne doit entendre » elle n'est plus en mesure de refléter son identité, de jouer un rôle de communication. C'est pourquoi l'auteur parle la langue de son pays d'exil ; sa langue maternelle lui devient étrangère<sup>1104</sup> à l'instar du Dr Selwyn dont les premiers mots dans le récit sont symptomatiquement en anglais – *I was counting the blades of grass*.

---

<sup>1103</sup> « Il est possible, continua Ferber, que cette perte et cet ensevelissement de la langue aient quelque chose à voir avec le fait que mes souvenirs ne remontent pas plus loin qu'à ma neuvième ou huitième année et qu'il ne me reste de l'époque de Munich après 1933 guère plus que les processions, les défilés et les parades pour lesquels visiblement les occasions ne manquaient point. » DA, p. 271 (*Les émigrants*, p. 237-238).

<sup>1104</sup> « Und zu den Worten zu gelangen, die ich in der Kindheit gelernt hatte, und die mir zum Schreiben noch anwendbar schienen, musste ich mich erst mit einer Anspannung des Willens von der Sprache entfernen, die mich umgab, und die ich täglich benutzte. Von dieser Sprache waren meine Gedanken durchsetzt, überall hatte ich ihre Texte vor Augen, und ich schrieb auch Notizen in ihr nieder. Ich suchte mich zu der alten Sprache zurück, weil ich sie in allen Einzelheiten beherrschte und weil sie mit meinen ursprünglichsten Impulsen

Et s'il rencontre sa langue maternelle à travers les livres, comme il est de coutume de le faire dans l'univers de l'émigration, écrit Peter Weiss, en détachant les mots des réalités du présent, cette langue reste livresque et conserve un message venu du passé<sup>1105</sup>. Cela renvoie à la langue de *Die Ausgewanderten* : W.G. Sebald a émigré dans les années soixante et son écriture « muséale » semble être dite par « la dame en gris » : la langue de *Die Ausgewanderten* veut renvoyer l'image d'une langue d'avant 1939, même si elle est la mise en poésie d'événements historiques en partie ultérieurs.

Le discours du Dr Selwyn en anglais – sa langue d'exil – restitue l'irrésolution de l'exilé qui subit la déterritorialisation liée à l'exil et doit réenvisager le monde dans un espace situé entre la langue maternelle et celle de l'exil : parce qu'issu d'une autre culture, l'exilé est à la marge du monde commun et ne peut partager la conception naturelle de la culture d'accueil ; il doit, à partir de sa propre culture, l'intégrer doucement et graduellement car la connaissance qu'il a de ce nouveau pays est extérieure et partielle, ce qui explique une perception tâtonnante du monde. C'est, écrit Peter Weiss, au moment où il prend conscience qu'il ne dispose plus d'une langue dans son unité et sa cohérence mais seulement d'une langue fragmentaire qu'il décide d'écrire. Alors qu'il ne parvient pas à dépeindre une scène de son enfance dans sa langue maternelle, il réalise que sa langue d'exil, aussi laborieuse lui paraisse-t-elle, exprimait mieux sa situation présente : l'orthographe hésitante, les difficultés grammaticales et syntaxiques, le choix des mots avec lesquels il devait redécouvrir un nouveau sens et de nouvelles couleurs, tout cela était en adéquation avec le fait que l'histoire à décrire se déroulait dans un pays devenu étranger et que son existence était celle d'un exilé :

Ich wollte mit dem Schreiben beginnen, an einem Punkt, da mir klar wurde, dass ich keine einheitliche Sprache mehr besaß, und da es nahelag, dass ich mich auch eines Südseeidioms bedienen könnte, wenn ich zufällig in dem Archipel Tahitis gelandet wäre. An eine Rückkehr in das Land meiner Herkunft glaubte ich nicht, und ich konnte mir nicht vorstellen, dass ich dort je wieder Einzelne oder Gruppen finden würde, mit denen eine Verständigung möglich wäre, was ich dort fand, waren meine Verfolger, und die hatten mir ihre Antwort längst gegeben. Wenn ich mich mit ihnen auseinandersetzen wollte, so musste es in einem Selbstgespräch geschehen, und eine Weile setzte ich diesen Monolog im Vakuum

---

zusammenhing. Und doch machte sich bald etwas Fremdes und Abweisendes darin geltend, die niedergeschriebenen Worte standen klanglos da, ohne Beziehung zu den Gedanken, die ich ausdrücken wollte. Ich musste entdecken, dass sich die Dinge, die ich sagen wollte, nicht sagen ließen, wenn die Sprache die natürliche Funktion eines Austausches verlor, und erst jetzt stand ich bewusst dem Bruch gegenüber, der sich mit meiner Auswanderung vollzogen hatte. Ich lebte im Sprachkreis eines anderen Landes, in dem man mich notgedrungen aufgenommen hatte, in dem ich mich verständlich machen konnte, die Feinheiten der Sprache aber noch lange nicht beherrschte, und in dem ich als Eingewanderter aus einem fremden Lebensgebiet gewertet wurde. Das Land jedoch, aus dem ich ausgestoßen worden war, war zu dieser Zeit feindlicher als jedes zufällige Exil, und beim Schreiben entstand nicht die notwendige Annahme, dass jemand mir zuhören könne, die Vorstellung, dass ich mich an jemanden wende, eher war es, als müsse ich mich verbergen, als dürfe niemand meine Worte vernehmen. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 61.

<sup>1105</sup> « Zunächst nahm ich mir noch den Bereich der Bücher zu Hilfe. Hier gab es die Sprache, die ich sprechen wollte, und ringsum in der Emigration gab es andere, die an dieser Sprache festhielten und die versuchten, die Sprache aus den Geschehnissen ihres Ursprungslandes herauszulösen und als selbständiges Mittel weiterzubehalten. Doch das Zwiegespräch mit den Büchern nahm etwas Papierenes an, und oft richtete es sich an Verfasser, die längst tot waren, [...] » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 62.

fort. Ich beschrieb die Szene eines sonntäglichen Frühstücks. Mein Vater aß sein Spiegelei und wir Kinder sahen ihm zu. Zum Ei verzehrte er ein knuspriges Brötchen, das er stückweise mit der Gabel in die gebräunte Buttersauce und das ausgelaufene Eigelb tunkte. Wenn eins der Kinder an diesem Morgen seiner besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt und für gutes Benehmen während der Woche belohnt werden sollte, so streckte er ihm einen solchen Gabelbissen hin. Wenn mir diese Beschreibung, nach einigen Variationen, nicht geglückt war, unternahm ich den Versuch, sie in die Sprache der Gegenwart zu übertragen. Gleich entstanden Schwierigkeiten bei der Wortwahl, auch war ich nicht sicher beim Buchstabieren und im grammatikalischen Aufbau des Satzes. Ausdrücke fehlten mir und ich musste im Lexikon nachschlagen. Doch es schien mir, dass dieses Stottern und Radebrechen meiner Situation besser entspräche als das gewohnheitsmäßige Hinschreiben einer allzu bekannten Sprache. Die Regionen, in denen die Dinge, die ich schildern wollte, sich abspielten, waren mir entfremdet und lagen weitab. So konnte auch eine fremde Sprache zu ihnen passen. Jedes Wort musste erst auf einer abenteuerlichen Suche entdeckt werden, und die entstehenden Szenerien nahmen oft überraschende und neuartige Farben an. Nach einer Zeit des Hin- und Herschwankens glaubte ich, dass diese Expedition, auf der ich langsam, Schritt für Schritt, vorwärts kam, sinnvoller war als das Festhalten an einer alten Ausdrucksform, die mir bisher natürlich erschienen war, und dies hatte zur Folge, dass ich auch die alten Bücher verstieß, dass ich mich fernhielt von den Erinnerungen an ihren Klang, und nur noch die Werke der neuen Sprache las<sup>1106</sup>.

Tandis que W.G. Sebald dans *Die Ausgewanderten* « s'est souvenu » d'une langue d'avant la Shoah, manifestant ainsi comme le désir de ne pas perdre « sa » langue, la langue de « son » pays natal, Vladimir Nabokov explique que la peur de *perdre* ou d'*altérer* sa langue maternelle – le russe – le hante et l'incite à recueillir et à collectionner les mots et les expressions russes qu'il aime. Car la langue russe est la seule chose qu'il ait pu conserver en exil, dit-il, et il aurait été « horrifié » de sentir l'influence de la langue anglaise sur sa langue maternelle. Bien qu'il soit l'un des rares auteurs « exilés » à avoir écrit dans sa langue d'exil – l'anglais – le désir de garder la langue de son enfance demeure une de ses préoccupations constantes<sup>1107</sup>.

---

<sup>1106</sup> « Je voulais commencer à écrire, à un moment où je compris que je ne possédais plus de langue dans sa totalité et sa cohérence et qu'il était évident que je pourrais aussi bien parler un dialecte de la mer du sud si par hasard j'atterrissais sur l'archipel de Tahiti. Je ne croyais pas à un retour au pays de mes origines, et je ne pouvais pas imaginer que je retrouverais là-bas des individus ou des groupes avec lesquels une communication serait possible ; ce que je trouvai furent mes persécuteurs et ceux-ci m'avaient déjà depuis longtemps donné leur réponse. Et si je voulais discuter avec eux, c'était alors obligatoirement un monologue que je poursuivais pendant un moment dans le vide. Je décrivis la scène d'un petit déjeuner dominical. Mon père mangeait son œuf au plat et nous, les enfants, nous le regardions. Il prenait avec son œuf un petit pain croustillant qu'il trempait morceau par morceau avec la fourchette dans la sauce au beurre roussie et le jaune d'œuf coulant. Et lorsqu'il pensait qu'un des enfants ce matin là devait être honoré de son attention et récompensé de son bon comportement durant la semaine, il lui tendait au bout de la fourchette une de ces bouchées. Quand après quelques tentatives je ne réussissais pas la description j'essayai de la transcrire dans la langue du présent. Aussitôt apparurent des difficultés pour choisir les mots et de même j'hésitai pour l'orthographe et pour la construction grammaticale de la phrase. Des expressions me manquaient et j'étais obligé de chercher dans le dictionnaire. Et pourtant il me sembla que ce balbutiement et ce baragouinage correspondait mieux que la rédaction habituelle d'une langue trop connue. Les régions dans lesquelles les choses que je voulais décrire se déroulaient m'étaient devenues étrangères et étaient situées loin de moi. C'est pour cela qu'une langue étrangère convenait mieux. Chaque mot devait d'abord être découvert au moyen d'une recherche aventureuse et les décors qui apparaissaient avaient souvent des couleurs surprenantes et d'un genre nouveau. Après un moment d'hésitation je crus que cette expédition, où j'avançais lentement et pas à pas, était plus sensée que le souvenir d'une ancienne forme d'expression qui m'était apparue jusque-là naturelle ; et ceci eut pour conséquence que je repoussais aussi les vieux livres, que je me tenais éloigné des souvenirs de sonorités et que je ne lisais finalement que des ouvrages écrits dans cette nouvelle langue. » Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, p. 62-63 (traduction personnelle).

<sup>1107</sup> « At a bookstall in the Market Place, I unexpectedly came upon a Russian work, a second hand of Dahl's *Interpretative Dictionary of the Living Russian Language* in four volumes. I bought it and resolved to read at

### III. 6. L'émigré : une non-personne

Si le problème de la langue en exil témoigne de la difficulté dans la relation à l'autre et à soi-même et joue donc un rôle central il a pour corollaire la difficulté de l'étranger à se faire reconnaître comme individu jouissant d'une identité légitime, indépendante et souveraine. Dans *Die Ausgewanderten* le motif de l'émigré comme « non-personne » est bien présent : c'est la conviction d'être un étranger à S. et d'être un exilé qui conduit Paul Bereyter à recopier des textes d'auteurs exilés ayant mis fin à leurs jours. La conscience d'être autre, d'être différent, d'être « étranger » le mène à retrouver le monde auquel il appartient en s'abîmant dans la lecture et la réécriture d'auteurs avec lesquels il se sent lié<sup>1108</sup>.

W.G. Sebald, lecteur de Jean Améry dont il disait qu'il représentait à ses yeux comme une référence, semble avoir « réécrit » ici dans *Die Ausgewanderten* le sentiment de rejet éprouvé par l'exilé juif qu'était Jean Améry. Ce thème est en effet présent dans *Örtlichkeiten* lorsque l'auteur raconte qu'en exil, il se sent indésirable, illégal, qu'il a l'impression de ne pas exister en tant qu'individu et d'être réduit à être « une non-personne » : *Er strich durch die Straßen mit einem Unbehagen, das « Angst » zu nennen unerlaubt wäre, da er sich doch daran gewöhnte, dass er nicht da zu sein hatte, eine „Unperson“, wie man das heute in anderen Zusammenhängen nennt*<sup>1109</sup>. Le sentiment d'illégitimité, le déplaisir de ne pas jouir de la possibilité « d'être », puisque l'émigré « n'a pas à être là », définit la « non-personne » qu'est l'émigré. Tous les modes d'existence, tous les gestes, tous les pas sont réduits au même dénominateur commun, celui du tracas (*Ärgernis*). Jean Améry décrit l'impossibilité de chaque instant, il raconte que tous les moments de l'existence de l'individu « indésirable », « illégal » ont basculé de l'autre côté, dans une dimension de la négation. Ainsi les activités les plus naturelles comme marcher dans la rue, prendre une consommation dans un café, être chez soi, regarder des enseignes lumineuses participent d'un monde qui se présente comme refus<sup>1110</sup>. Même l'espace obscur de la salle de cinéma, qui semble échapper à l'aporie du

---

least ten pages per day, jotting down such words and expressions as might especially please me, and I kept this up for a considerable time. My fear of losing or corrupting, through alien influence, the only thing I had salvaged from Russia – her language – became positively morbid and considerably more harassing than the fear I was to experience two decades later of my never being able to bring my English prose anywhere close to the level of my Russian. I used to sit up far into the night, surrounded by an almost Quixotic accumulation of unwieldy volumes, and make polished and rather sterile Russian poems not so much out of the live cells of some compelling emotion as around a vivid term or a verbal image that I wanted to use for its own sake. It would have horrified me at the time to discover what I so clearly now, the direct influence upon my Russian structures of various contemporaneous ('Georgian') English verse patterns that were running about my room and all over me like tame mice. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 204-205.

<sup>1108</sup> Cf. *DA*, p. 86-88.

<sup>1109</sup> Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 63.

<sup>1110</sup> « Der Unerwünschte, ja nunmehr schon eigentlich Unerlaubte, da seine Existenz für jedermann nur Ärgernis war – Ärgernis, das man aber nicht schluckte, sondern konvertierte in schnellste und irreversible Tat -, konnte auch nicht ewig durch die Strassen streichen, in proletarischen Cafés ein schwarzes, übel-schmeckendes



quotidien et des événements historiques, distille à travers le film *Le Juif Süß*<sup>1111</sup> l'exécration du Troisième Reich. Jean Améry relate qu'à travers les réactions du public il se sent détesté, que ses origines le poursuivent et le stigmatisent. Les formules *dachte der Fremde* et *ich habe euch in mir* expriment la manière dont la haine renvoie l'exilé à une exterritorialité irréductible et tragique<sup>1112</sup>.

Jean Améry se perçoit comme inconnu et non reconnu. A Zurich, ville cosmopolite, il est avant tout un étranger réduit, en tant qu'individu, à être ignoré. Cette absence de reconnaissance est illustrée ici dans un bureau de rédaction où on ne lui accorde aucune explication, aucun commentaire, aucune critique concernant le travail littéraire qu'il présente. Il est reçu avec « politesse », mais le silence de ces intellectuels s'abstenant de toute formule de bienveillance pouvant être considérée comme une trahison à l'égard de leur pays (*Landesverrat*) lui signifie son altérité<sup>1113</sup>. Ce sont les mécanismes d'un bureau – de rédaction – qui dans sa logique montre et démontre l'absurdité de l'existence ou de l'inexistence de l'étranger qui doit justifier de sa personne. C'est cette même absurdité qui matérialise l'angoisse kafkaïenne et représente le mur contre lequel l'exilé, l'étranger, l'autre se heurte

---

Eichelgebräu trinken, konnte und mochte auch nicht daheim sitzen, wo man nie sicher war, wer an die Tür pochte, wurde es müde, den Gesprächsfetzen der Herren und Gebieter zu lauschen – etwa : jestern hat die Frau'n Kuchen jeschickt -, fand auch keine rechte Freude mehr an der versunkenen Betrachtung schwarzgoldener Firmenschilder – Comptoir des Soies Lyonnais, Société Anonyme -, war es leid, die Überschriften der Zeitungen an den Kiosken zu lesen, da ohnehin nur von Katastrophen berichtet wurde, fand nicht einmal die doch de facto zurückgewonnene Holdheit wieder, teerotes Haar, weiße Sommersprossenhaut, bläuliche Schläfenadern : der Holdheit waren die Grenzen des bedrohlich Öffentlichen gesetzt, so wagte kaum die Hand über ein Knie zu streichen. Es blieb in manchen Stunden nichts als die Asylsuche in irgendeinem Kino. » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 64.

<sup>1111</sup> Ce film britannique de 1934, adapté du livre de Lion Feuchtwanger, est une reconstitution historique qui permet au spectateur de découvrir la vie dans un ghetto et les rituels juifs. Lion Feuchtwanger dénonce l'antisémitisme : l'action se passe dans le Wurtemberg au XVIII<sup>e</sup> siècle où Joseph Süß Openheimer, un Juif né dans une famille de marchands, grimpe l'échelle sociale en devenant conseiller financier du duc Karl Alexander, est admiré, craint puis ridiculisé par le peuple.

<sup>1112</sup> « Von geradezu infernalischer Wirkungskraft war der rechtswidrig aus dem Feuchtwanger-Roman destillierte Film „Jude Süß“. Der Hof- und Finanzjude, gespielt von einem Manne namens Marian, war ein so durch und durch schlechter Kerl, ein Schwindler, Lüstling und feiger Prahler, dass am Ende das verständnisvolle Publikum der Belgier mit einem beifälligen Murmeln zusah, wie man den Mann in einem Käfig hochzog, eine Falltür kunstreich öffnete und nur noch seine im Leeren baumelnden Füße zu sehen waren. Gut geheult, Wölfe und anderes Raubtier, dachte der Fremde; ich habe es nicht anders erwartet. Ich habe euch in mir, kenne euren kalten Hass, der leicht und glatt sich in brillante Tricks verwandelt. So filmt und schreibt ihr! So seid ihr, wart ihr und werdet sein in alle Ewigkeit. » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 65.

<sup>1113</sup> « Er hat in dieser Stadt beruflich zu tun, mit Intellektuellen zumal, die ihrerseits mit ein bisschen Glätte, Politur, Politesse besser vorwärts kämen, sei auch ihre Strasse nicht so miserabel verwahrlost wie die des Gastes. Was aber tun sie? Sie schweigen zumeist, nachdem das Allersachlichste hinter ihnen liegt. Sie bocken geradezu vor ungeheurer Biederkeit und würden es als eine Art von Landesverrat ansehen, dem beunruhigt Vorsprechenden eine winzige Phrase des Wohlwollens zu gönnen. Er hat einem von ihnen eben ein kleines Manuskript vorgelegt, Exposé einer geplanten schriftstellerischen Arbeit. Dieser liest langsam mit bitterer und ganz undurchdringlicher Miene. Dann sagt er: „Ist recht so.“ Da beginne man nun etwas mit solcherlei Beurteilung. Unsicher rückt der Zugereiste am Stuhl hin und her, versucht vergeblich, sich nach dem persönlichen Befinden des durchaus als Vorgesetzten erachteten Mannes hinter seiner unüberspringbaren Schreibtischbarriere zu erkunden oder über den neuen Roman von X verzweifelt Gastreiches von sich zu geben, wirft sogar einen hilfsuchenden Blick auf die wohlgebaute Sekretärin, die eben eintritt und schweigend eine Unterschrift verlangt, die schweigend gegeben wird. » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 73-74.

dans la difficulté qu'il a de communiquer, de se faire comprendre et de se faire respecter en tant qu'homme. Jean Améry en fait ressortir le côté inepte et insensé<sup>1114</sup>.

Nous retrouvons comme un écho de ce passage dans *Max Aurach* lorsque le narrateur décrit non sans humour le zèle déployé par le service des Douanes. L'application des fonctionnaires est irréel (*überwirklich*) et reflète la frontière virtuelle existant entre celui qui est du pays et celui qui est étranger :

Obleich der Züricher Maschine nur ein knappes Dutzend Reisende entstiegen waren, dauerte es am Flughafen von Ringway bald eine Stunde, bis unser Gepäck aus der Versenkung auftauchte, und eine weitere Stunde, bis ich die Zollabfertigung hinter mich gebracht hatte, denn die Beamten, die im Ausgang der Nacht begreiflicherweise an Langeweile litten, widmeten sich dem in meiner Person vor ihnen auftretenden, zur damaligen Zeit eher seltenen Fall eines mit verschiedenen Legitimationen, Briefen und Ausweisen versehenen Studenten, der vorgab, hier in Manchester sich niederlassen und seinen Forschungsarbeiten nachgehen zu wollen, mit einer ans Überwirkliche heranreichenden Geduld und Genauigkeit<sup>1115</sup>.

L'attachement de Jean Améry à l'espace germanique se manifeste de façon contradictoire ; si après la guerre il répugne à parler la langue allemande, si ses souhaits sont de voir l'Allemagne réduite à un « champ de pommes de terre » au sein de l'Europe, il n'en revient pas moins dans ce pays qui a déclenché la négation de l'homme et la fracture de l'histoire. Mais il parle de lui-même à la troisième personne du singulier, le « je » est devenu « il », c'est-à-dire l'autre, car la Shoah a traité ses victimes non pas comme des hommes mais comme des objets à exterminer. « Il », c'est le « je » torturé et humilié, c'est la culpabilité d'être vivant parmi les morts, c'est avoir vécu l'horreur du national-socialisme<sup>1116</sup>.

Ce matériau thématique est présent dans l'ouvrage de W.G. Sebald : chacun des émigrés de *Die Ausgewanderten*, en voulant mettre fin à ses jours de manière brutale, laisse

---

<sup>1114</sup> « Jegliche Erhebung und Erbauung wird roh gestört durch den Immigrationsbeamten, der schon in Ostende das Schiff betrat. Er lädt jeden einzelnen Reisenden in seine Bürokabine, dass er Rede und Antwort stehe: Zweck des Aufenthalts, Adresse im Lande, allenfalls Garantie britischer Staatsbürger. Lust kommt zu sagen: You see, I entend to murder the Prime Minister. Aber da doch der Beamte mit umständlicher Höflichkeit und gehaltenem Ernste seines albern Amtes waltet, lässt man's bleiben und gibt erschöpfende Auskunft.“ » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 82.

<sup>1115</sup> « Bien que l'avion de Zurich n'ait libéré qu'une petite douzaine de passagers, il fallut attendre près d'une heure à l'aéroport de Ringway pour que nos bagages sortent de la trappe et une autre heure pour que je vienne à bout des formalités de douane, car les fonctionnaires qui, à la sortie de la nuit, souffraient d'un ennui fort compréhensible, s'intéressèrent, avec une patience et une précision confinant à l'irréel, à ce cas, à l'époque plutôt rare, qui se présentait à eux, d'un étudiant, moi en l'occurrence, bardé de justificatifs, laissez-passer et autres recommandations, et prétendant vouloir s'installer à Manchester pour y poursuivre ses travaux de recherche. » *DA*, p. 221 (*Les émigrants*, p. 197).

<sup>1116</sup> « Nachzutragen ist, wie es überhaupt dazu kommen konnte, dass der Land- und Stadstreicher der Jahre 1938-1945, der bescheidenlich in Zürcher Redaktionen Vorsprechende von 1948 bis 1964, nun auf einmal doch in dieses Deutschland geriet, dessen Sprache er nach dem Kriege eine geraume Weile lang nicht zu sprechen wünschte, dessen Geschick im günstigsten Fall gleichgültig war, das er nicht ungerne als einen europäischen Kartoffelacker gesehen hätte, zu Zeiten, die längst schon die Bundesrepublik europäische Reputation erreicht hatte. Wie ging es vor sich, dass er jetzt auf einer Kölner Strasse Uwe Johnson herzliche Worte sagt, dass er in der Berliner Akademie de Künste gelegentlich seinen Platz neben Günter Grass hat, dass er zusagt, wenn Fernsehleute ihn manchmal zu Diskussionen einladen, dass er sogar – aber dies mag große Unvorsichtigkeit, ja am Ende Ungehörigkeit sein – sein Wort spricht über die inneren Angelegenheiten des deutschen Staates. » Jean Améry, *Örtlichkeiten*, p. 114.

entendre que l'extermination des Juifs poursuit son ouvrage ravageur : le Dr Selwyn se suicide en se tirant une balle dans la tête : *Er hatte sich, wie wir bei unserer Rückkunft aus Frankreich erfuhren, auf den Rand seines Bettes gesetzt, das Gewehr zwischen die Beine gestellt, die Kinnlade auf die Mündung des Laufs gelegt und dann, zum erstenmal, seit er dieses Gewehr vor der Ausfahrt nach Indien gekauft hatte, mit tödlicher Absicht einen Schuss ausgelöst*<sup>1117</sup>, Paul Bereyter se jette sous un train : *Im Januar 1984 erreichte mich aus S. die Nachricht, Paul Bereyter, bei dem ich in der Volksschule gewesen war, habe am Abend des 30. Dezember, also eine Woche nach seinem 74. Geburtstag, seinem Leben ein Ende gemacht, indem er sich, eine kleine Strecke außerhalb von S. dort, wo die Bahnlinie in einem Bogen aus dem kleinen Weidengehölz herausführt und das offene Feld gewinnt, vor den Zug legte*<sup>1118</sup>, Ambros Adelwarth s'autodétruit en se soumettant à des séances d'électrothérapie : *Ich sehe ihn, sagte Dr. Abramsky, vor mir liegen, die Elektroden an der Stirn, den Gummikeil zwischen den Zähnen, eingeschnallt in die an den Behandlungstisch angenietete Segeltuchumhüllung wie einer, der gleich beigesetzt werden soll auf hoher See. Die Applikation verlief ohne Zwischenfall. Fahnstock stellte eine ausgesprochen optimistische Prognose. Ich aber erkannte am Gesicht von Ambrose, dass er bis auf einen geringen Rest nun vernichtet war*<sup>1119</sup> et Max Aurach se laisse mourir dans un hôpital destiné aux sans abris : *Aurach lag in einem Männersaal mit weit über zwanzig Betten, in dem viel gemurmelt, geklagt und wahrscheinlich auch gestorben wurde*<sup>1120</sup>.

Ces lectures croisées reliant *Die Ausgewanderten* aux auteurs de l'exil révèlent la volonté de W.G. Sebald de composer des biographies exemplaires d'exilés « classiques ». Les exilés de *Die Ausgewanderten* s'inspirent de personnages authentiques et proches de Sebald, ils recueillent et réunissent les thèmes et motifs caractéristiques de cet univers situé en bordure des catégories existentielles. En fait, c'est une phénoménologie de l'exil que l'auteur

<sup>1117</sup> « Il s'était assis, comme nous l'apprîmes à notre retour de France, au bord de son lit, avait serré l'arme entre ses genoux, posé son manteau sur la bouche du canon puis, pour la première fois depuis qu'il en avait fait l'acquisition, appuyé sur la détente de son fusil dans l'intention de tuer. » *DA*, p. 35 (*Les émigrants*, p. 37).

<sup>1118</sup> « En janvier 1984 me parvint de S. l'avis qu'au soir du 30 décembre, soit dans la semaine suivant son soixante-quatorzième anniversaire, Paul Bereyter, chez qui j'avais été à l'école primaire, avait, à faible distance de la ville, à l'endroit où la ligne de chemin de fer, dans une courbe, débouche d'un petit bosquet de saules pour gagner la rase campagne, mis fin à ses jours en s'allongeant sur les rails au passage du train. » *DA*, p. 41 (*Les émigrants*, p. 43-44).

<sup>1119</sup> « Je le vois allongé devant moi, dit le Dr Abramsky, les électrodes sur les tempes, le serre-dents en caoutchouc entre les mâchoires, ligoté dans l'enveloppe de toile épaisse rivetée à la table de soins, comme un défunt que l'on s'appête à immerger en plein océan. L'application se déroula sans incident. 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. » *DA*, p. 170 (*Les émigrants*, p. 153-154).

<sup>1120</sup> « Ferber était alité dans une salle commune pour hommes où l'on marmonnait, geignait et sans doute aussi mourait beaucoup. » *DA*, p. 345 (*Les émigrants*, p. 301).

construit dans toute sa magie mais aussi dans toute sa tragédie. Sebald privilégie bien sûr le Juif exilé puisque trois des quatre exilés sont juifs. Mais si Jean Améry et Peter Weiss sont aux yeux de l'auteur des références et représentent comme des archétypes de l'émigré juif, Vladimir Nabokov hante lui aussi de sa présence *Die Ausgewanderten* et impose sa marque. W.G. Sebald a voulu décrire l'exil obligé de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle – fascisme hitlérien, totalitarisme soviétique – et restituer non seulement l'existence pathétique de l'exilé, mais aussi sa vision du monde, sans attaches, qui rejoint l'universel et contribue à son élévation.

## Conclusion

La poésie de la mélancolie dans *Die Ausgewanderten* traduit les antithèses de l'histoire à travers un jeu d'ombre et de lumière. Mais au-delà de ces pôles qui s'opposent ou se répondent, « l'ombre et la lumière » constituent comme la clé de voûte de ces quatre histoires : polarité métaphysique qui s'impose comme d'elle-même à l'auteur et ordonne son discours en tant que loi universelle qui scande ici le *logos*.

L'une des premières questions que nous nous sommes posée à la lecture de *Die Ausgewanderten* est celle de la langue. La phrase sébaldienne, qui aime la longueur et l'hypotaxe, engendre une dimension irréelle évoquant les lignes arborescentes du souvenir et l'univers infini et indéfini de la mémoire. Et les incisives chères à Thomas Bernhard – « Inquitformel » – amplifient la sensation d'être hors du temps, hors de la réalité ; les différents locuteurs permettant au narrateur de reconstruire le passé tragique d'exilés nous introduisent dans un monde recomposé à partir de fragments, de segments, d'éclats, de miettes, qui donnent l'impression d'évoluer dans une dimension où la frontière entre les vivants et les morts a été effacée. La prose de Sebald ressuscite les moments retrouvés de l'histoire, remonte les méandres de la mémoire et se glisse ainsi dans les espaces mythiques du moi – proches du ça freudien – où la langue côtoie l'indicible ; elle utilise de nombreux artifices pour transmettre ces destins brisés, victimes de l'histoire inouïe du XX<sup>e</sup> siècle. Le signifié informe le signifiant, la phrase suit une chorégraphie dictée par le devoir de mémoire. Et l'énumération, qui revêt ici un caractère apocalyptique, en dépliant l'éventail du monde, exprime l'angoisse, née des catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle, de tout perdre. Les marques linguistiques (néologismes créés par l'auteur, archaïsmes, formes dialectales, mots étrangers et absence de mots récents) de l'écriture sébaldienne traduisent la volonté de redécouvrir une langue d'avant la Shoah : c'est le collectionneur mélancolique qui recueille ce qu'il trouve sur son chemin et construit une poésie dans le dessein d'honorer et de rendre justice aux victimes oubliés de l'histoire. Les photographies intégrées au texte soulignent à la fois la réalité vivante de ce que dit le narrateur, la *Référence*, mais signalent également la mort, le *ça a été*. L'auteur, en collant dans le récit de nombreuses reprographies, nous invite à recevoir son message au travers d'une poétique où l'image accompagne le texte, parfois le relaie et le remplace. En fait l'image ici, en même temps qu'elle offre une nouvelle rhétorique – car la

transmission d'une idée par la vue d'une image est différente de celle par la lecture –, insiste sur l'irréductibilité de la référence photographique – bien que celle-ci soit mise en doute dans *Max Aurach*. Le caractère documentaire de l'ouvrage ainsi souligné offre une réponse – partielle tout du moins – à l'aporie d'Adorno puisque le document semble ici réconcilier éthique et esthétique. Le narrateur dans *Max Aurach* confie les difficultés de son entreprise ; il a toujours peur de tirer le mauvais fil. Pour parvenir à capter des morceaux de vérité il est, à l'instar de l'auteur, un reporter qui se déplace et recueille récits oraux, documents, photographies : il exprime son empathie pour les victimes de la Shoah ; le travail de mémoire veut réparer, selon lui, l'absence de deuil des Allemands. Toutefois l'auteur explique que l'horreur d'Auschwitz ne peut pas être représentée directement et que pour cette raison il faut trouver des chemins *obliques, tangentiels* ; c'est ainsi qu'il s'adresse au lecteur au moyen d'images symboles.

W.G. Sebald jette un regard mélancolique mais aussi critique sur notre société moderne : il envisage l'histoire comme une suite de cataclysmes, de déclin, de chutes et de décadences – peut-être faut-il y voir l'influence d'Alfred Döblin qu'il a étudié – et la Shoah apparaît dans cette constellation comme le paroxysme d'une évolution qui fait se succéder tragédies et malheurs. Sebald se situe dans le sillon de l'École de Francfort dont l'originalité a été de mener une étude de notre société sur des critères d'ordre philosophique, sociologique et politique ; en effet, à l'instar de Max Horkheimer et d'Adorno qui condamnent l'évolution technique et scientifique (*Die Dialektik der Aufklärung*), la culture de masse et la société de consommation (*Minima moralia, Réflexions sur la vie mutilée* par T.W. Adorno), Sebald accuse une société au sein de laquelle l'individu perd ses racines. L'ère de la technique, selon lui, s'avère être une monstruosité ayant conduit à l'univers concentrationnaire, à Hiroshima et à Nagasaki. Ainsi que l'expliquent Max Horkheimer et T.W. Adorno dans *Die Dialektik der Aufklärung*<sup>1121</sup>, la société moderne, dans la mesure où ses projets sont davantage l'expression d'une volonté de puissance qu'ils n'ont pour finalité le bonheur de l'homme, montre que la raison, qui sous-tend les idéaux du progrès, s'autodétruit puisqu'elle annihile ses propres valeurs que sont les principes de justice, d'égalité, de liberté, de respect de l'autre.

Le voyage d'Ambros et de Cosmo au Moyen-Orient – partis de Venise en direction de la Grèce et de Constantinople – oppose à l'objectivité de l'ère moderne, le modèle d'une sagesse de l'Antiquité à l'époque où Jérusalem était une *capitale prestigieuse* ; Puis, écrit Sebald, *vint l'époque de la destruction*<sup>1122</sup>. Face aux désastres de l'Histoire, les descriptions

---

<sup>1121</sup> Cet ouvrage figure dans la bibliothèque privée de Sebald (Archives de Marbach).

<sup>1122</sup> *Les émigrants*, p. 188.

de paysages affichent des moments hors du temps, hors des catastrophes et des drames humains : la nature dans sa souveraine beauté ignore les événements qui passent sur le cours de l'histoire, et les tableaux qui la dépeignent sont vraisemblablement une réminiscence des moments idylliques que Sebald enfant partagea avec son grand-père lors de longues excursions dans son Allgäu natal. La nature paraît tout au long du livre offrir une lumière contrastant avec les atrocités de l'histoire, être l'ultime réalité qui soit encore là, après que la Shoah a altéré, déshonoré, profané les règles d'or de notre civilisation. En affichant le corps du Christ sur la croix, l'auteur présente avec le retable d'Issenheim la métaphore de la souffrance humaine qui est sans limites, dit Max Aurach ; l'esthétique aide ici à dénoncer les tragédies de l'histoire : mise en miroir d'Auschwitz, le tableau de Grünewald illustre le sort pathétique de l'existence humaine. C'est ainsi que la quête du passé, la recherche de vestiges, de traces, de restes des victimes oubliées de la grande Histoire exhorte le narrateur à être en mouvement, à se déplacer, à circuler, à aller là-bas pour recueillir des récits, retrouver des documents, voir les lieux, les édifices, les objets. Dans ce retour sur le passé, les constructions, témoins d'une époque impérialiste et colonialiste, se révèlent comme les empreintes du temps dans l'espace ; ces édifices sont soit détruits, soit abandonnés, soit désertés. Et dans ce voyage entre mémoire et histoire, l'auteur incruste le récit de dates significatives mais aussi de noms de lieux où se déplacent le narrateur et les héros des quatre histoires. À la monstruosité d'un monde stigmatisé par l'industrie de la mort la prose de Sebald oppose le beau comme antithèse, et la distance ainsi créée, comme le dit Michael Silverblatt, engendre chez le lecteur des états de transe : le vertige sébaldien, c'est le fossé abyssal entre l'horreur de la Shoah et certaines possibilités de bonheur<sup>1123</sup>.

L'exil est le thème central : *Die Ausgewanderten* est bien la mise en scène de l'exil et de l'exilé qui est « un déraciné par excellence ». Mais la notion d'exil décrite dans sa logique d'errance est aussi exprimée de façon plus large car ici tout est exil : l'homme du XX<sup>e</sup> siècle est de manière générale un exilé puisque le rationalisme cartésien lui a enseigné le mépris de sa propre nature et que l'ère industrielle l'a dépossédé de son environnement natal. Ce sont les mémoires de la mère d'Aurach qui transcrivent la haute importance de ce sol premier, son irréductibilité, l'*a priori* qu'il représente pour l'individu dès sa naissance. W.G. Sebald étudie les caractéristiques de l'exil et nous lègue un chœur d'exilés : univers en mouvement où des points fixes comme l'art, la relation à l'autre font évoluer l'exilé dans une dimension délestée des appréciations et des jugements communs. Les lectures croisées de notre travail reliant *Die Ausgewanderten* aux auteurs de l'exil témoignent de la volonté de W.G. Sebald de composer

---

<sup>1123</sup> Cf. *The emergence of memory*, p. 86.

des biographies exemplaires d'exilés « classiques ». Les exilés de *Die Ausgewanderten* s'inspirent de personnages authentiques et proches de Sebald, ils recueillent et réunissent les thèmes et motifs caractéristiques de cet univers situé à la frange des catégories existentielles ordinaires. En fait, c'est une phénoménologie de l'exil que l'auteur construit dans toute sa magie mais aussi dans toute sa tragédie. W.G. Sebald privilégie bien sûr le Juif exilé puisque trois des quatre exilés sont juifs. Certes, Jean Améry et Peter Weiss sont aux yeux de l'auteur des références et représentent comme des archétypes de l'émigré juif, mais Vladimir Nabokov hante lui aussi de sa présence *Die Ausgewanderten* et impose sa marque. W.G. Sebald a voulu décrire l'exil situé dans le contexte de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle – fascisme hitlérien, totalitarisme soviétique – et restituer non seulement l'existence tragique, mais aussi la représentation du monde de l'exilé qui rejoint l'universel et contribue à son élévation.

À travers cette étude de *Die Ausgewanderten* nous avons pu percevoir la vision du monde de l'auteur. W.G. Sebald, en empathie avec les victimes des camps de la mort, envisage l'histoire comme une suite de cataclysmes, voit dans les projets architecturaux humains la vanité de sentiments impérialistes. La nature souveraine et bienfaitrice donne la possibilité de moments de bonheur ; elle est l'ultime refuge. Toutefois il exprime ses craintes devant une nature qui semble petit à petit perdre pied et céder la place à la chimie, aux pierres et à la poussière ; lorsque Joseph Cuomo, dans une interview, souligne la présence dans l'œuvre de l'auteur de l'opposition entre la nature et la civilisation ainsi que la crainte de voir bientôt la nature détruite, Sebald répond en disant que les forêts effectivement avec leurs arbres immenses se retirent peu à peu<sup>1124</sup>.

La retranscription des conversations avec le Dr Selwyn à Norwich, avec Lucy Landau dans l'Yverdon, avec tante Fini à Cedar Glen West et avec Max Aurach à Manchester atteste d'un geste biographique reconstruisant des récits où les morts et les vivants se retrouvent dans une dimension temporelle non linéaire mais globale. Le héros éponyme du roman *Austerlitz* expliquera qu'il voit à la place du temps des espaces imbriqués qui constituent comme une totalité :

---

<sup>1124</sup> *The fault line in your work seems to be the conflict between nature and civilization, and for you the fear is that nature is going to be destroyed...*

Well, in one sense, organic nature is going to vanish. We see it vanishing by the yard. It's not very difficult – I mean, you can hear the grass creak. Once you have an eye for it, if you go to the Mediterranean you can see that there used to be forests all along the Dalmatian coast. The whole of the Iberian Peninsula was wooded; you could walk from the Atlas Mountains to Cairo in the shade at the time of Scipio. It's been going on for a long time, it's not just now. There are pockets, Corsica, for instance, where you can see what these forests looked like. The trees were much taller. They were like the American trees, straight up, some sixty yards. But there are only pockets of it left. And you can see that it's a process of attrition that's gone on for a long time and that organic nature is being replaced through the agency of the psychozootic power, whatever one might call them, i.e., us-it' being replaced by something else, by chemistry, dust, and stones, which function in some form or other. And we don't know what it's going to be. On the whole, the thing evolves under its own steam. There's very little we can do to steer it. « A conversation with W.G. Sebald ». In : *The emergence of memory*, p. 102-103.



Es scheint mit nicht, sagte Austerlitz, dass wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können, und je länger ich es bedenke, desto mehr kommt mir vor, dass wir, die wir uns noch am Leben befinden, in den Augen der Toten irreale und nur manchmal, unter bestimmten Lichtverhältnissen und atmosphärischen Bedingungen sichtbar werdende Wesen sind<sup>1125</sup>.

Dans le dessein de reconstruire l'univers de l'exil, l'art de l'auteur crée un univers mélancolique évoluant entre appartenance et non-appartenance ; il montre que l'individu arraché à son pays natal perd de vue les contours de la réalité, puisque les structures premières de son existence sont éloignées : langage, histoire, traditions, mœurs, paysages, climat. C'est toute l'architecture d'un monde qui participe à la construction du moi et qui, lorsqu'il disparaît, invalide la conscience et la connaissance que l'on a de sa propre existence. Max Aurach se souvient qu'une fois arrivé en Angleterre tout lui paraissait contraire à ses représentations. L'uniformité des constructions, la hauteur du lit, les draps trop serrés, tout lui semblait décalé, comme dans un cauchemar où la réalité apparaît déformée. Et le costume scolaire qui le ridiculisait à ses yeux lui renvoyait dans le miroir l'image dissonante de l'*ego* et de l'*alter* :

Der Onkel Leo holte mich ab. Wir fuhren in die Stadt hinein, an ewig langen Reihen von Vorstadthäuschen vorbei, die in ihrer Unterschiedslosigkeit bedrückend auf mich wirkten, zugleich aber einen irgendwie lachhaften Eindruck machten. Der Onkel wohnte in einem kleinen Emigrantenhôtel in Bloomsbury unweit des British Museum. Meine erste Nacht in England habe ich in diesem Hotel auf einem sonderbar hohen Bett aufgebahrt verbracht, schlaflos weniger aus Bekümmerung als aufgrund der Art, wie man in so einem englischen Bett von dem rundum unter die Matratze gestopften Bettzeug darniedergehalten wird. Ich war darum in einem sehr übernächtigten Zustand, als mir am folgenden Morgen des 18. Mai bei Baker's in Kensington im Beisein des Onkels die neue Schuluniform anprobiert wurde – ein Paar tiefschwarze kurze Hosen, knallblaue Kniesocken, ein ebensolches Jackette, ein orangefarbenes Hemd, eine gestreifte Krawatte und ein winziges Käppchen, das auf meinem dichten Haarschopf, wie ich es auch anstellte, nicht sitzen bleiben wollte. Der Onkel, der nach Massgabe des ihm zur Verfügung stehenden Geldes eine drittrangige Privatschule in Margate für mich ausgesucht hatte, war, glaube ich, als er mich so zusammengerichtet dastehen sah, den Tränen ebenso nahe wie ich, als ich mich im Spiegel erblickte. Dünkte mich die Uniform ein eigens mir zum Hohn ersonnenes Narrenkleid, so erschien mir die Schule, als wir am Nachmittag vor ihr ankamen, wie eine Straf- oder Irrenanstalt<sup>1126</sup>.

---

<sup>1125</sup> « Il ne me semble pas que nous connaissions les règles qui président au retour du passé, mais j'ai de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure, que les vivants et les morts au gré de leur humeur peuvent passer de l'un à l'autre, et plus j'y réfléchis, plus il me semble que nous qui sommes encore en vie, nous sommes aux yeux des morts des êtres irréels, qui parfois seulement deviennent visibles, sous un éclairage particulier et à la faveur de conditions atmosphériques bien précises. » *Aust.*, p. 269 (*Austerlitz*, p. 221)

<sup>1126</sup> « L'oncle Leo était venu me chercher. Nous partîmes en direction de la ville, par les longues enfilades de pavillons de banlieue, dont je trouvai l'uniformité accablante mais en même temps quelque peu ridicule. Mon oncle habitait dans un petit hôtel d'émigrants de Bloomsbury, non loin du British Museum. J'ai passé ma première nuit anglaise dans cet hôtel, exposé comme sur un catafalque dans un lit étrangement haut, et je n'ai pas dormi, moins par chagrin qu'à cause de la manière qu'ont les Anglais de vous enserrer dans des draps trop bordés. Aussi n'étais-je pas frais du tout quand le lendemain matin, 18 mai, on m'essaya, chez Baker's de Kensington, en présence de mon oncle, mon nouvel uniforme scolaire – des culottes courtes noires, des chaussettes montantes bleu vif, un gilet de même couleur, une chemise orange, une cravate rayée et une minuscule calotte qui, sur ma tignasse épaisse, glissait quoi que je puisse faire. Mon oncle, qui en fonction des moyens dont il disposait avait choisi pour moi une école privée de troisième catégorie à Margate, fut, je crois, quand il me vit ainsi accoutré, tout autant au bord des larmes que moi lorsque je m'aperçus dans la glace. Or si

Le dernier ouvrage en prose de Sebald *Austerlitz*, qui reprend l'histoire de *Max Aurach*, peut être lu comme la cinquième histoire de *Die Ausgewanderten* : l'opposition de *l'ombre et de la lumière* (p. 136) – illustrée entre autres choses par la photographie des deux boules de billard, l'une noire et l'autre blanche (p. 130-131) et par la description du tableau de Rembrandt (p. 145) – les *Inquitformel*, la syntaxe ciselée, les thèmes – exil, perte d'identité, mort, homophilie, la Shoah – et motifs analogues – architecture, chemin de fer, constructions en ruine, jardin abandonné, splendeur de la nature, présence de la poussière – sont autant d'éléments qui manifestent la contiguïté, voire la continuité entre ces deux ouvrages. Dans *Austerlitz*, l'auteur toutefois précise ses intentions et prend davantage le temps de relater, de décrire, d'expliquer, d'exprimer, jetant ainsi une lumière sur *Die Ausgewanderten*. Ce récit est l'histoire d'un jeune garçon, Austerlitz, emmené dans un transport d'enfants, que le narrateur retrouve plus tard dans *la salle des pas perdus* de la gare d'Anvers, occupé à prendre des notes et des photographies. Austerlitz a grandi dans une petite bourgade du pays de Galles, à Bala, chez un prédicateur calviniste. Un jour d'avril 1949, le directeur de son école le convoque pour lui dire que son nom n'est pas Daffyd Elias, mais Jacques Austerlitz ; cette révélation, comme il le confie au narrateur, le plonge dans un état maladif : *C'était comme si une maladie me rongant depuis longtemps cherchait à se déclarer, comme si une hébétude, une prostration s'était installée en moi, qui graduellement allait me paralyser tout entier* (*Aust.* p. 149). Dès lors, obsédé par la recherche de son identité, il décide de consulter les Archives d'État à Prague et retrouve le lieu de sa première enfance, revoit Vera qui fut la voisine et l'amie de sa mère dans les années trente ainsi que sa bonne d'enfant ; c'est elle qui lui raconte que son père réussit à s'enfuir avant l'arrivée des Allemands et que sa mère Agatha parvint à envoyer l'enfant de quatre ans qu'il était alors à Londres ; puis elle lui explique comment vraisemblablement sa mère a été emmenée. Austerlitz se rend à Terezin où il visite le musée du ghetto. De retour à Londres, il est en proie à de graves crises d'anxiété qui peuvent survenir à tout moment : *Cette angoisse terrible me surprenait au milieu des gestes les plus simples, quand je laçais mes chaussures, rinçais les tasses à thé ou attendais que l'eau frémissse dans la bouilloire.* (*Aust.* p. 273). A la sortie de l'hôpital, sur les conseils de son médecin il travaille comme aide-jardinier, et lit l'œuvre de H.G. Adler sur l'organisation interne de Theresienstadt. Austerlitz retourne une seconde fois à Prague ; à cette occasion il consulte les Archives théâtrales de Prague et découvre la photographie d'une actrice qui correspond au vague souvenir qu'il a gardé de sa mère. Finalement il raconte qu'il

---

cet uniforme me paraissait un habit de bouffon spécialement conçu pour me tourner en dérision, que dire de l'école devant laquelle nous arrivâmes l'après-midi ? » *DA*, p. 281-283 (*Les émigrants*, p. 246-247).

a appris d'un collaborateur du centre de documentation de la rue Geoffroy-l'Asnier que fin 1942 son père, Maximilian Aychenwald, aurait été interné au camp de Gurs.

Ainsi, de même que les émigrés de *Die Ausgewanderten*, Austerlitz nous paraît être le héros sébaldien par excellence : personnage en errance et en quête de son identité, il poursuit inlassablement son but : retrouver la trace des siens et de son passé. Il vit dans une existence où la séparation entre le monde des vivants et celui des morts est poreuse et parfois inexistante. Coupé de ses racines, la quête perpétuelle du passé, la recherche crispée de tout ce qui peut appartenir à la mémoire de son univers originel le fait vivre dans un temps global où le présent veut être le passé. Cet archétype sébaldien représente aussi l'homme moderne, selon Sebald, que le cartésianisme a dénaturé en faisant de lui un *émigrant*.

Sebald, dans son travail de mémoire, reprend le récit de survivants à une époque – le livre a été publié en 1992 – où les derniers témoins ne seront bientôt plus là pour dire ce qui s'est passé en vérité et en réalité. Quelque cinquante ans après les événements, la mémoire vivante menace de s'éteindre, ne laissant aux générations suivantes que des lieux de mémoire<sup>1127</sup> ou le discours de la grande Histoire. Sebald a voulu, en réponse aux événements du XX<sup>e</sup> siècle, trouver une forme littéraire juste. Parmi les documents rassemblés, l'histoire orale – récits de témoins – correspond à la réalité du temps de l'écriture de *Die Ausgewanderten* dans la mesure où de nombreux survivants ne sont déjà plus là. Le but que Sebald poursuit est de retrouver en premier lieu la douleur des victimes, ce qu'elles ont vécu, les détails tragiques de leurs histoires. Et de ces perspectives subjectives, de la pluralité de ces témoignages il ressort entre mémoire et fiction, écriture et réécriture une vérité claire, transparente, évidente.

---

<sup>1127</sup> Cf. Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, 3 tomes, Paris, Gallimard (Quarto), 1997.

## Bibliographie et index

## Bibliographie :

### I. Ouvrages et textes de W.G. Sebald

Par ordre chronologique de rédaction

#### I. 1. Ouvrages de W.G. Sebald

##### I. 1. 1. Textes originaux

1. *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.
2. *Die Beschreibung des Unglücks, Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg, Wien, Residenz, 1985.  
Cité d'après: München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1998.
3. *Nach der Natur, Ein Elementargedicht*, Nördlingen, Greno, 1988.  
Cité d'après: Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 2008.
4. *Schwindel, Gefühle*, Frankfurt a. M., Eichborn, 1990.  
Cité d'après: Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 2005
5. *Unheimliche Heimat, Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg, Wien, Residenz, 1991.  
Cité d'après: Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 1995.
6. *Die Ausgewanderten, Vier lange Erzählungen*. Frankfurt a. M., Eichborn, 1992.  
Cité d'après Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 2006.
7. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M., Eichborn, 1995.  
Cité d'après: Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 2004.
8. *Logis in einem Landhaus*. München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1998.
9. *Luftkrieg und Literatur*. München, Wien, Carl Hanser, 1999.
10. *Austerlitz*, München, Wien, Carl Hanser, 2001.  
Cité d'après: Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 2006.
11. *For Years Now. Poems. Images* by Tess Jaray, London, Short books, 2001.
12. *Avec Jan Peter Tripp : Unerzählt. 33 Texte und 33 Radierungen*. München, Wien, Carl Hanser, 2003.
13. Edité par Sven Meyer : *Campo Santo*. München, Wien, Carl Hanser, 2003.  
Cité d'après : Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 2006.

##### I. 1. 2. Traductions françaises

1. *Les Émigrants, Quatre récits illustrés*. Traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 1999.  
Cité d'après la collection Folio de 2003.
2. *Les Anneaux de Saturne*, traduit par Bernard Kreiss, Arles, Actes Sud, 1999.
3. *Vertiges*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2001.  
Cité d'après la collection Folio de 2003.
4. *Austerlitz*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002.

5. *De la Destruction*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004.
6. *Séjours à la Campagne*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes sud, 2005.

## I. 2. Textes parus dans des ouvrages collectifs ou des revues

### I. 2. 1. Littérature

1. [prose, repris dans CS] « Die Alpen im Meer. Ein Reisebild ». In : *Laudatio und Festrede aus Anlass der Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landeshauptstadt Düsseldorf am 13. Dezember 2000 an W.G. Sebald*. Düsseldorf, Libri, 2000, p. 18-26. Publié également dans : *Literaturen*, 2001, n° 1, p. 30-33.
2. [poème : repris dans NN] « Und blieb ich am äußersten Meer ». In : *Manuskripte*, 1984, n° 85, p. 23-27.
3. [poème : repris dans NN] « Wie der Schnee auf den Alpen ». In : *Manuskripte*, 1986, n° 92, p. 26-31.
4. [poème : repris dans NN] « Die dunkle Nacht fährt aus ». In : *Manuskripte*, 1987, n° 95, p. 12-18.
5. [prose, repris dans CS] « Campo Santo ». In : *Akzente*, 2003, n°1, p. 3-14.

### I. 2. 2. Articles critiques

1. [repris dans BU sous le titre « Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard p. 103-114] « Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Einige Bemerkungen zum Werk Thomas Bernhards ». In : *Literatur und Kritik*, 1981, p. 294-302.
2. [repris dans CS sous le titre « Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung ». p. 69-100] « Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasack, Nossack und Kluge ». In : *orbis litterarum*, 1982, 4, p. 345-366.
3. [repris dans CS, p. 101-127] « Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer ». In : *Der Deutschunterricht*, 1983, 5, p. 32-46.
4. [repris dans BU, p. 93-102] « Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti ». In : *Literatur und Kritik*, 18, 177-178, 1983, p. 398-404.
5. [repris dans BU, p. 115-130] « Unterm Spiegel des Wassers – Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns ». In : *Austriaca*, 1983, n° 16, p. 43-56.
6. [repris dans BU, p. 165-186] « Helle Bilder und dunkle – Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke ». In : *Manuskripte*, 1984, 84, 84, p. 58-64.
7. [repris dans BU sous le titre « Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti »] « Kurzer Versuch über System und Systemkritik bei Elias Canetti ». In : *Études Germaniques*, 1984, p. 268-275.

8. [repris dans *BU* sous le titre « Der Mann mit dem Mantel. Gerhard Roths *Winterreise* », p. 149-164] Literarische Pornographie ? Zur *Winterreise* Gerhard Roths? In : *Merkur*, 1984, p. 171-180.
9. [repris dans *BU* p. 15-37] « Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter ». In : *Die Rampe*, 1985, 1, p. 7-35.
10. [repris dans *UH*, p. 87-103] « Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas *Schloss* ». In : *Manuskripte*, 1985, 89-90, p. 117-121.
11. [repris dans *BU*, p. 38-60] « Das Schrecknis der Liebe. Überlegungen zu Schnitzlers *Traumnovelle* ». In : *Merkur*, 1986, p. 120-131.
12. [repris dans *BU*, p. 61-77] « Venezianisches Kryptogramm – Hofmannsthals *Andreas* ». In : Gilbert J. Carr et Eda Sagarra : *Fin de siècle Vienna. Proceedings of the second Irish symposium in Austrian studies held at Trinity College, Dublin 28 Febr-2 March 1985*. Dublin, Trinity College, 1985, p. 143-160.
13. [repris dans *UH*, p. 145-161] « In einer wildfremden Gegend – Zu Gerhard Roths Roman *Landläufiger Tod* ». In : *Manuskripte*, 1986, 92, p. 52-56.
14. Aussi dans Uwe Wittstock (dir.) : *Gerhard Roth. Materialien zu « Archive des Schweigens »*. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 1992, p. 164-179.
15. [repris dans *UH* sous le titre « Una montagna bruna – Zum Bergroman Hermann Brochs », p. 118-130], « Es schweigt der Berg und manchmal spricht er ». In : *Frankfurter Rundschau* du 01/11/1986.
16. [repris dans *CS*, p. 128-149] « Die Zerknischung des Herzens – Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss ». In : *Orbis litterarum*, 1986, p. 265-278.
17. Aussi dans : *Frankfurter Rundschau* du 15/12/1990, n° 292.
18. [repris dans *UH*, p. 17-39] « Ansichten aus der neuen Welt : über Charles Sealsfield ». In : *Die Rampe*, 1988, 1, p. 7-36.
19. [repris dans *CS*, p. 149-170] « Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry ». In : *Études Germaniques*, 1988, p. 313-327.
20. [repris dans *UH*, p. 104-117] « Ein Kaddisch für Österreich – Über Joseph Roth ». In : *Frankfurter Rundschau* du 27/05/1989.
21. [repris dans *UH*, p. 131-144] « Verlorenes Land. Jean Améry und Österreich ». In : *Text+Kritik*, 99, 1988, p. 20-29.
22. [repris dans *UH* sous le titre « Peter Altenberg – Le paysan de Vienne, p. 65-86] « Le paysan de Vienne. Über Peter Altenberg ». In : *Neue Rundschau*, 1989, I, p. 75-95.
23. [repris dans *UH*, p. 40-64] « Westwärts – Ostwärts. Aporien deutschsprachiger Ghettogesichten ». In : *Literatur und Kritik*, 1989, p. 161-177.
24. [repris dans *CS*, p. 171-178] « Des Häschens Kind, der kleine Has. Über das Totemtier des Lyrikers Ernst Herbeck ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 08/12/1992.
25. [repris dans *Logis*, p. 169-188] « Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps ». In : Jan Peter Tripp : *Die Aufzählungen der Schwierigkeiten. Arbeiten von 1985-92*. Offenburg, Reiff Schwarzwaldverlag, 1993, p. 57-62.
26. [repris dans *CS* sous le titre « Traumtexturen. Kleine Anmerkungen zu Nabokov », p. 184-192] « Traumtexturen ». In : *du*. [Die Zeitschrift der Kultur], 1996, 6, p. 22-25.
27. [repris dans *CS* sous le titre « Kafka im Kino », p. 193-209] « Liebste, Bilder sind schön und nicht zu entbehren, aber ein Qual sind sie auch ». In : *Die Weltwoche* du 26/06/1997, n° 26, p. 54-55.  
Aussi sous le titre : « Kafka im Kino. Nicht nur, aber auch : Über ein Buch von Hanns Zischler ». In : *Frankfurter Rundschau* du 18/01/1997, *Zeit und Bild*, n° 15, p. 3.
28. [repris dans *Logis*, p. 127-168] « Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser ». In : *Neue Zürcher Zeitung* du 23/05/1998, n° 117, *Literatur und Kunst* p. 49.

29. [repris dans *LL*] « Operation Gomorrha : 28. Juli 1943 ». In : Ernst Halter, Martin Müller : *Der Weltuntergang. Mit einem Lesebuch. Kunsthaus Zürich 27. August – 7. November 1999*. Zürich, Offizin, 1999, p. 232.
30. [repris dans *CS*, p. 249-250] « Antrittsrede vor dem Kollegium der deutschen Akademie ». In : *Michael Assmann : wie sie sich selber sehen. Antrittsrede vor dem Kollegium der Mitglieder vor dem Kollegium der deutschen Akademie*. Göttingen, Wallstein, 1999, p. 445-446.

### I. 2. 3. Correspondance

Correspondance avec Theodor Adorno : « Briefwechsel (1967-1968) ». In : *Sebald. Lektüren.*, Marcel Atze et Franz Loquai (dir.), Eggingen, Edition Isele, 2005.

### I. 3. Entretiens et rencontres

1. Angier, Carole, « Who is W.G. Sebald ? Germany's most interesting contemporary writer lives in Norfolk ». In : *The Jewish Quarterly* (Winter 1996-1997), p. 10-14.
2. Aussi dans Franz Loquai (dir.), *W.G. Sebald*, p. 43-50 (traduit de l'anglais par Franz Loquai).
3. Publié également dans *The emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, Lynne Sharon Schwarz (dir.), New York, Seven stories press, 2007.
4. Silverblatt, Michael, « A poem of an Invisible Subject » (*Bookworm* interview, KCRW, Santa Monica, CA, December 6, 2001). In : *The emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, Lynne Sharon Schwarz (dir.), New York, Seven stories press, 2007, p. 77-86.
5. Hofmann, Michael, « A Chilly Extravagance » (originally appeared in *Arts and Books*, Prospect, September 20, 2001). In : *The emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, Lynne Sharon Schwarz (dir.), New York, Seven stories press, 2007, p. 87-91.
6. Cuomo Joseph, « A Conversation with W.G. Sebald » (From an interview conducted on March 13, 2001, as part of the Queens College Evening Readings in New York. The interview was subsequently broadcast on Metro TV's The Unblinking Eye and published as „The Meaning of Coincidence. An interview with Writer W.G. Sebald“ in *The New Yorker Online*). In : *The emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, Lynne Sharon Schwarz (dir.), New York, Seven stories press, 2007, p. 93-117.
7. Franklin, Ruth, « Rings of Smoke ». (Originally appeared in *The New Republic*, September 23, 2002. Reprinted by permission of *The New Republic*. In : *The emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, Lynne Sharon Schwarz (dir.), New York, Seven stories press, 2007, p. 119-143.



## II. Littérature critique

Dans chaque rubrique nous avons respecté un ordre alphabétique. Les références d'un même auteur sont présentées selon un classement chronologique.

Pour une bibliographie complète, se référer à la bibliographie de Markus R. Weber ainsi qu'à celle rédigée par Marcel Atze dans *Sebald. Lektüren.*, ouvrage qu'il a dirigé avec Franz Loquai.

### II. 1. Ouvrages consacrés à l'œuvre de W.G. Sebald

#### II. 1. 1. Monographies

1. Carré Martine, *W.G. Sebald : le retour de l'auteur*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2008.
2. Ceuppen, Jan, *Vorbildhafte Trauer. W.G. Sebalds Die Ausgewanderten und die Rhetorik der Restitution*. Dissertation an der Katholike Universität Leuven, 2005. [ouvrage non publié qui n'a pu être consulté].
3. Covindassamy, Mandana, *À l'épreuve du dépaysement, W.G. Sebald (1944-2001), cartographie d'une écriture en déplacement*. Paris IV, Thèse dactylographiée, 2007.
4. Fuchs, Anne, *Die Schmerzesspuren der Geschichte, Zur Poetik der Erinnerung*. In *W.G. Sebalds Prosa*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2004.
5. Hutchinson, Ben, *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin, New York, de Gruyter, 2009.
6. McCulloh, Mark R., *Understanding W. G. Sebald*, Columbia, University of South California, 2003.
7. Ölschläger, Claudia, *Beschädigtes Leben, Erzählte Risse, W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.B., Berlin, Wien, Rombach, 2006.
8. Pic, Muriel, *W.G. Sebald – L'image papillon suivi de W.G. Sebald, L'Art de voler*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
9. Schedel, Susanne, « *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?* ». *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
10. Schütte, Uwe, *W.G. Sebald*, Stuttgart, UTB, 2011.

#### II. 1. 2. Études comparatistes

1. Battiston, Régine, *Lectures de l'identité narrative. Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G. Sebald*, Paris, Orizons, 2010.
2. Conant, Chloé, *La littérature, la photographie, l'hétérogène. Etudes d'interactions contemporaines*. Thèse dactylographiée, Limoges, 2003.

3. Johannsen, Anja K., *Kisten, Krypten, Labyrinth : Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur : W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, Transcript, 2008.
4. Steinaecker von, Thomas, *Literarische Foto-Texte, Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007.
5. Tennstedt, Antje, *Annäherungen 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.
6. 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, Hanz-Ulrich Treichel*. Freiburg i. B., Berlin, Rombach, 2005.
7. Wrobel, Dieter, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne. Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne*. Bielefeld, Asthesis, 1997.

## II. 1. 3. Ouvrages collectifs

1. Atze Marcel et Loquai Franz (dir.), *Sebald. Lektüren*. Eggingen, Isele, 2005.
2. Denham Scott et McCulloh Mark (dir.), *W.G. Sebald History – Memory – Trauma*. Berlin, Walter de Gruyter, 2006.
3. Fuchs, Anne & Long J.J. (dir.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.
4. Görner, Rüdiger (dir.), *The anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*. München, Iudicium Verlag, 2005.
5. Köpf, Gerhard (dir.), *Mitteilungen über Max. Marginalien zu W.G. Sebald*. Oberhausen, Laufen, 1998.
6. Long, J.J. et Whitehead, Anne (dir.), *A Critical Companion*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
7. Loquai, Franz (dir.), *W.G. Sebald*. Eggingen, Isele, 1997.
8. Niehaus, Michael et Öhlschläger, Claudia (dir.), *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006.
9. Otto Eke, Norbert Martha B. Helfer, Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse (dir.), *Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, Amsterdam, New York, Gerhard Fischer, 2009.
10. Schwartz, Lynne Sharon, *The emergence of memory*, New York, Seven Stories Press, 2007.
11. Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer (dir.), *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung : zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
12. Vogel-Klein, Ruth (dir.), *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images. Recherches germaniques hors série n° 2*, 2005.

Ainsi que la revue *Akzente* de février 2003, *Text + Kritik* d'avril 2003, et *The Germanic Review* de l'été 2004. Ces trois ouvrages sont entièrement consacrés à W.G. Sebald.

## II. 2. Articles

Les articles d'un même auteur sont classés par ordre alphabétique.

### II. 2. 1. Bibliographie détaillée

Atze, Marcel, « Personalbibliographie zu W.G. Sebald ». In : Marcel Atze et Franz Loquai (dir.) : *Sebald Lektüren.*, p. 260-293

Weber, Markus R., W.G. Sebald. In: KLG. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München, Text + Kritik, dernière actualisation: 2006

### II. 2. 2. Articles

1. Aebischer-Sebald, Gertrud et Ruth Vogel-Klein, « Ein Fleckerlteppich ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.) : *W.G. Sebald. Mémoire. Transfert. Images.*, p. 211-220.
2. Albes, Claudia, « Die Erkundung der Leere, Anmerkungen zu W.G. Sebalds „englische Wallfahrt“ *Die Ringe des Saturn* ». In : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46, 2002, p. 279-305.
3. Arnold, Heinz Ludwig, « W.G. Sebald : 1944-2001 ». In : *Text+Kritik*, 158, avril 2003, p. 3-5.
4. Ceuppens, Jan, « Im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter. Fragen der Repräsentation in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ». In : *Germanistische Mitteilungen* 55, 2002, p. 79-88.
5. Charbonneau, Patrick, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.), *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images.* p.193-210.
6. Covindassamy, Mandana, « Trois anneaux de Saturne : Chateaubriand, Borges et Thomas Browne. Itération des références textuelles et production du sens ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.) : *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images.* p. 157-172.
7. Drews, Jörg, « Gang über Leichenfelder. Der Pilger W.G. Sebalds und seine ominösen Wanderungen in Suffolk ». In : *Süddeutsche Zeitung*, 11 octobre 1995. Aussi dans : Franz Loquai (dir), *W.G. Sebald*, p. 108-112.
8. Hall, Katherina, « Jewish Memory in Exile : the Relation of W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* to the Tradition of the *Yiskor* Books. In : *Jews in German Literature since 1945. German-Jewish literature?*, Sous la direction de Pol O'Dochartaigh. Rodopi, Amsterdam, 2000, p. 153-164.
9. Harris, Stefanie, « The return of the dead: memory and photography. In W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* ». In : *German Quartely* 74. 2001, S. 4, p. 379-391.
10. Heidelberg-Leonard, Irene, « Jean Améry's Werk – Urtext zu W.G. Sebalds *Austerlitz* ? ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.) : *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images.*, p. 117-128.
11. Heidelberg-Leonard, Irene, « Melancholie als Widerstand. Laudatio anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an W.G. Sebald am 13. Dezember 2000 in Düsseldorf ». In : *Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landeshauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald*, Libri, Düsseldorf, 2000.

12. Hutchinson, Ben, « Die Leichtigkeit der Schwermut. W.G. Sebalds Kunst der Levitation ». In : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46, 2002, p. 457-477.
13. Hutchinson, Ben, « Einleitung : Zur Ästhetik der Ethik ». In : Ben Hutchinson : *Die dialektische Imagination*, Berlin, New York, de Gruyter, 2009, p. 1-35.
14. Hutchinson, Ben, « „Baulust und Zerstörung“ ». Fortschrittskritik in der Baugeschichte ». In : Ben Hutchinson : *Die dialektische Imagination*, Berlin, New York, de Gruyter, 2009, p. 77-112.
15. Jeutter, Ralf, « „Am Rand der Finsternis“, The Jewish Experience in the Context of W.G. Sebald's Poetics ». In : Pol O'Dochartaigh (dir.), *Jews in German Literature since 1945 : German-Jewish Literature?*. Amsterdam : Rodopi 2000, p. 165-179.
16. Korff, Sigrid, « Die Treue zum Detail. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ». In : Stephan Braese (dir.) : *In der Sprache der Täter: neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Opladen, Westdeutscher Verlag 1998, p. 167-197.
17. Kuhn, Irène et Sibylle Muller, « Traducteur-bricoleur. W.G. Sebald à Strasbourg : la question de la traduction ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.) : W.G. Sebald. *Mémoire. Transferts. Images*, p. 187-191.
18. Long, J.J., « History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* ». In : *Modern Language Review* 98 (1), 2003, p. 117-137.
19. Meyer, Sven, « Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald ». In : *Text+Kritik*, 158, avril 2003, p. 75-81.
20. Meyer, Sven, « Im Medium der Prosa. Essay und Erzählung bei W.G. Sebald ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.) : W.G. Sebald. *Mémoire. Transferts. Images.*, p. 173-185.
21. Öhlschläger, Claudia, « Unschärfe. Schwindel. Gefühle. W.G. Sebalds intermediale und intertextuelle Gedächtniskunst ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.) : W.G. Sebald. *Mémoire. Transferts. Images.*, p. 11-23.
22. Pesnel, Stéphane, « Der Schauer der Heimatlosigkeit, der über das Feld des Exils weht. W.G. Sebald lecteur de Joseph Roth : affinités littéraires et intégration créatrice de la référence rothienne ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.) : W.G. Sebald. *Mémoire. Transferts. Images.*, p. 65-86.
23. Reinicke, Angela, « Authenticity, Truth and the Other in B. Wilkorminski's Bruchstücke and W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* ». In : Edric Caldicott u. Anne Fuchs (dir.) : *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*. Bern, Peter Lang, 2003, p. 85-97.
24. Scherpe Klaus R., « Auszeit des Erzählens – W.G. Sebalds Poetik der Beschreibung ». In : Norbert Otto Eke, Martha B. Helfer, Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse (dir.) : *Schreiben ex patria/Expatriate Writing*, Amsterdam, New York, Gerhard Fischer, 2009, p. 297-315.
25. Sill, Oliver, « „Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden“. Textbeziehungen zwischen Werken von W.G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov ». In : *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1997, p. 596-623.
26. Sill, Oliver, « Migration als Gegenstand der Literatur. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992) ». In : Armin Nassehi, *Nation, Ethnie, Minderheit, Beiträge zur Aktualität ethnischer Konflikte*. Köln, Böhlau, 1997, p. 309-330.
27. Taberner, Stuart, « German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and Austerlitz ». In : *The Germanic Review*, 2004, 3, p. 181-202.
28. Weber, Markus R., WGS, in : KLG. *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, 2006.

29. Zucchi, Matthias, « Zur Kunstsprache W.G. Sebalds ». In : *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung : zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 163-181.
30. Gasseleder, Klaus, « Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* ».
31. Weber, Markus R., « Bilder erzählen den Erzähler. Zur Bedeutung der Abbildungen für die Herausbildung von Erzählerrollen in den Werken W.G. Sebalds ». In : Ruth Vogel-Klein (dir.) : *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images.*, p. 25-45.

### III. Ouvrages d'autres auteurs

Sont indiqués ici les ouvrages mentionnés dans notre étude, et/ou qui ont servi à l'élaboration de notre travail.

Les ouvrages consultés dans la bibliothèque privée de W.G. Sebald sont signalés par la mention WGS à la suite de la référence bibliographique.

1. Adam, Jean-Michel et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Editions Nathan, 1989.
2. Adorno, Theodor W., *Minima moralia*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1962, Sign : WGS 4.
3. Adorno, Theodor W., *Minima moralia, réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980.
4. Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften, Band 7, ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972.
5. Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982.
6. Améry, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.
7. Améry, Jean, *Örtlichkeiten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980.
8. Arendt, Hannah, *L'Impérialisme, les origines du totalitarisme*, trad. Martine Leiris, Paris, Fayard, 1982.
9. Anders [Stern], Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 2 Bände, München, Verlag C.H. Beck, 1956.
10. Anders [Stern], Günther, *L'Obsolescence de l'Homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Édition de l'Encyclopédie des Nuisances, Édition Ivrea, 2002.
11. Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft*, Bd. I: *Antisemitismus*, Frankfurt, Berlin, Wien, 1975.
12. Arendt, Hannah, *Le système totalitaire, les origines du totalitarisme*, trad. Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
13. Aristote, *Physique*, 2 tomes, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1969.
14. Aristote, *Poétique*, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris, Seuil, 1980.
15. Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 1957.
16. Bacry, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1996.

17. Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
18. Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
19. Barthes Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1953.
20. Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
21. Barthes Roland, *Mythologie*, Paris, Editions du Seuil, 1957.
22. Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970.
23. Baudrillard, Jean, *La Transparence du mal*, Paris, Éditions Galilée, 1990.
24. Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000.
25. Benjamin, Walter, « Berliner Chronik ». In : *Gesammelte Schriften* Bd. VI, édité par Rolf
26. Benjamin, Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1961, WGS
27. Benjamin, Walter, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000.
28. Bernhard, Thomas, *Die Verstörung*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1967.
29. Bollenbeck, Georg, *Eine Geschichte der Kulturkritik, von Rousseau bis Günther Anders*, Verlag C.H. Beck, München, 2007.
30. Bourdieu, Pierre, *Une théorie en acte de la lecture, Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.
31. Bourdieu, Pierre, *L'amour de l'art*, Paris, Les éditions de minuit, 1969.
32. Brecht, Bertold, *Leben des Galilei*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1963.
33. Brinckmann, Rolf Dieter, *Rom, Blicke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1979.
34. Browne, Sir Thomas, *Hydriotaphia or Urn Burial*. In: *The works of Sir Thomas Browne*, édité par Simon Wilkin. London, Henry G. Bohn, 1852.
35. Browne, Sir Thomas, *Hydriotaphia ou discours sur les Urnes funéraires récemment découvertes dans le Norfolk*, traduction de Dominique Aury, Paris, Gallimard, 1970, cité d'après l'édition du Promeneur, 2004.
36. Browne, Sir Thomas, *Religio Medici and other writings of Sir Thomas Browne*, London & Toronto, Everyman's Library, 1928, WGS.
37. Browne, Sir Thomas, *The Works of Sir Thomas Browne*, Vol. III. édité par Charles Sayle. Edinburgh, John Grant, 1927, WGS.
38. Borges, Jorges Luis, *Fiktionen. Erzählungen ; Buch der Träume ; Einhorn, Sphinx und Salamander ; Inquisitiones. Essays 1952 ; Kabbala und Tango ; Essays 1930-1932* Frankfurt a. M., Fischer, 1992, WGS.
39. Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes*. Paris, Gallimard, 1958, cité d'après l'édition augmentée de 1967.
40. Chateaubriand, François René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem, Mémoires d'outre-tombe*
41. Coulanges, Fustel de, *La Cité antique*, Paris, 1864, p. 160.
42. Dante, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, 1965.
43. Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975.
44. Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, traduction de français par Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976. WGS.
45. Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris, les éditions de Minuit, 1980.
46. Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Rhizome, Introduction*. Paris, Les éditions de minuit, 1976.

47. Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967.
48. Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, éditions Galilée, 1996.
49. Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, Berlin, Rütten & Loening, 1978.
50. Enzensberger, Hans Magnus, *Mausoleum*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975.
51. Enzensberger, Hans Magnus, *Mausolée*, traduction de Maurice Regnaut, Aix-en-Provence, éditions Alinea, 1987.
52. Foucault, Michel, *l'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard Nrf, 1969.
53. Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
54. Foucault Michel, *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France*, Paris, Gallimard, 1971.
55. Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
56. Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke, Band 1, Werke aus den Jahren 1892-1899, Studien über Hysterie, Frühe Schriften zur Neurosenlehre*, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1964.
57. Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke, Band 13, Werke aus den Jahren 1856-1939, Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es. Das Ich und das Es*, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1963.
58. Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke, Werke aus den Jahren 1856-1939, Band 2/3, Die Traumdeutung / Über den Traum*, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1998.
59. Freud, Sigmund, *Studienausgabe*, Vol. II, IV, VI, VII, Frankfurt a. M., Fischer 1969-74, sign : WGS 4.
60. Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1980.
61. Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1974
62. Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
63. Genette, Gérard, *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Paris, Editions du Seuil, 1976.
64. Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
65. Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
66. Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Librairie Larousse, 1966.
67. Grojnowsky Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, 2000.
68. Habermas Jürgen, *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998.
69. Hamon, Philippe, *La Description littéraire, De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
70. Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette livre, 1993.
71. Handke, Peter, *Langsame Heimkehr*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979.
72. Handke, Peter, *Die Abwesenheit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987.
73. Handke, Peter, *Die Wiederholung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986.
74. Hebel, Johann Peter, *Kalendergeschichten*, Frankfurt a. M. Insel Verlag, 1965.
75. Herschberg Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Editions Belin, 2003.
76. Hirsch, Marianne, *Family Frames : photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
77. Hofmannsthal, Hugo von, *Andreas oder die Vereinigten, Ausgewählte Werke in zwei Bänden, Zweiter Band, Erzählungen und Aufsätze*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1957.
78. Hölderlin, Friedrich, *sämtliche Werke und Briefe*, erster Band, München, Carl Hanser Verlag, 1970.
79. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor, W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M., Fischer, 1969.

80. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor, W., *La dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974
81. Hegel, G.W.F., *La Raison dans l'Histoire*, Paris, Librairie Plon, 1965.
82. Heine, Heinrich, *Buch der Lieder*, Stuttgart, Reclam, 1990.
83. Hirsch, Marianne, *Family Frames, Photography, narrative and postmemory*
84. Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les éditions de minuit, 1963.
85. Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973.
86. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, Meiner, 1990.
87. Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, Éditions l'Age d'homme, 1979, traduction et annotation de Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy.
88. Kafka, Franz, *Das Schloss*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
89. Kafka, Franz, *Der Prozess*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
90. Kafka, Franz, *Die Verwandlung*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1987.
91. Kant, *Die Kritik der reinen Vernunft*, Stuttgart, Reclam, 1966.
92. Kraus Karl, *Die letzten Tage der Menschheit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1986.
93. Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Editions du Seuil, 1980.
94. Kristeva, Julia, *Semeiotike*, Editions du Seuil, Paris, 1969.
95. *La Bible de Jérusalem*, Paris, les éditions du cerf, 1994.
96. Lacan, Jacques, *Ecrits, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud »*, Paris, Les éditions du Seuil, collection du Champ Freudien, 1966. (ou La Bibliothèque de la Pléiade, 1962.)
97. Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.
98. Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Traduit par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.
99. Levinas, Emmanuel, *La Mort et le temps*, Paris, Editions de l'Herne, 1991.
100. Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.
101. Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Denoël, 1987.
102. Lévi-Strauss, Claude : *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
103. Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres* 1967.
104. Malraux, André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996.
105. Mann, Thomas, *Der Tod in Venedig*, Frankfurt a. M. Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
106. Marcuse Herbert, *Der eindimensionale Mensch*, Neuwied und Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1970.
107. Mauriac, François, *Le roman et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 1970.
108. Mitscherlich, Alexander und Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München, Piper Verlag, 1967.
109. Nabokov Vladimir, *Speak, Memory, An Autobiography Revisited*, London, Penguin Books, 2000.
110. Nietzsche, Friedrich, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Stuttgart, 1964, Bd. 2.
111. Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), 3 tomes, Paris, Gallimard (Quarto), 1997.
112. Norbert Otto Eke, Hartmut Steinecke (Hg.), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2006
113. Perrin-Naffakh, Anne-Marie, *Stylistique, Pratique du commentaire*, Paris, PUF, 1989.
114. Platon, *Œuvres complètes*, 2 tomes, traduction nouvelle et notes établies par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, Nrf, 1950.



115. Propp Vladimir, *La Morphologie du Conte*, Paris, Edition du Seuil, 1975 et 1980.
116. Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Nrf, 1999.
117. Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, III, Paris, Edition du Seuil, 1985.
118. Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Ed. du Seuil, 1986.
119. Ricoeur, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Ed. du Seuil, 2000.
120. Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel-Verlag, 1927.
121. Rilke, Rainer Maria, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1997.
122. Rippl, Daniela, Vladimir Nabokov. *Sein Leben in Bildern und Texten*. Berlin, Fest, 1998.
123. Roth, Gerhard, *Winterreise*, Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 1978.
124. Roth, Joseph, *Werke 2, Das journalistische Werk, 1924-1928*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990.
125. Rousseau, Jean-Jacques, *oeuvres complètes, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité, Du Contrat social*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1964.
126. Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
127. Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Paris, Lausanne, Payot, 1916.
128. Schnitzler, Arthur, *Anatol, Anatols Grössenwahn, der grüne Kakadu*, Stuttgart; Reclam, 2002.
129. Schnitzler, Arthur, *Gesammelte Werke, die Erzählenden Schriften*, zweiter Band, Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 1970.
130. Schnitzler, Arthur, *Reigen*, Stuttgart; Reclam, 2002.
131. Simon, Claude, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les éditions de minuit, 1997.
132. Simon, Claude, *La route des Flandres* Paris, Les éditions de minuit, 1960.
133. Simon, Claude, *Le vent*, Paris, Les éditions de minuit, 1957.
134. Simmel, Georg, *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1992.
135. Solonet, Daglind, *Günther Anders: phénoménologie de la technique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006.
136. Sontag, Susan, *On Photography*, New York, Picador, 1977.
137. Sontag, Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008.
138. Stifter, Adalbert, *Der Nachsommer*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.
139. Stifter, Adalbert, *Sämtliche Werke*, 3 Bände, Berlin, Tempel-Verlag, 1959.
140. Todorov, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1968.
141. Vernant, J-P., *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965, t. I, II.
142. Walser Robert, *Poetenleben, Seeland, Die Rose*, Das Gesamtwerk, Band III, Zürich und Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978.
143. Walser, Robert, *Der Gehülfe*, Das Gesamtwerk, Band V, Zürich und Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978.
144. Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Berlin, Akademie Verlag, 2001.

145. Wittgenstein Ludwig, *Schriften 5, Das Blaue Buch, Eine Philosophische Betrachtung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1958.
146. Weiss, Peter, *Die Ermittlung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1965.
147. Weiss, Peter, *Fluchtpunkt*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983.

#### Ouvrages collectifs

1. *Citer la langue de l'autre, Mots étrangers dans le roman, de Proust à W.G. Sebald*, Textes réunis et présentés par Danielle Perrot-Corpet et Christine Queffélec, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007.
2. *Gedichte des Expressionismus*, Stuttgart, Reclam, 1966.
3. *Exils, Migrations, Création, Études germaniques*, Exil anti-nazi, témoignages concentrationnaires, volume 3, Paris, Indigo, 2008.

#### IV. Usuels

1. Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
2. Bailly, Anatole, *Dictionnaire grec-français*. Paris, Hachette, 1950.
3. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969.
4. Duden, *Deutsches Universal-Wörterbuch*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2001.
5. Duden, *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag, 2001.
6. Encyclopédie universalis en ligne.
7. Gaffiot, Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, 1934.
8. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig, Hirzel, 1971.
9. Robert, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, le Robert, 1993.

## Index

- Adam, Jean-Michel .....460  
Adorno, Theodor W. ....21, 192, 202, 241,  
242, 244, 250, 259, 265, 306, 307, 372,  
397, 398, 445, 455, 460, 462, 463  
Albes, Claudia .....458  
Améry, Jean 9, 13, 135, 136, 183, 292, 354,  
356, 357, 375, 376, 406, 407, 409, 410,  
411, 413, 432, 433, 434, 435, 439, 440,  
441, 443, 447, 454, 460  
Anders [Stern], Günther .....240, 252, 259,  
380, 430, 434, 460, 461, 464  
Arendt, Hannah .....260, 430, 460  
Aristote .....30, 96, 222, 460  
Atze, Marcel .....86, 455, 456, 457, 458  
Bakhtine, Mikhaïl .....224, 461  
Barthes, Roland .....91, 117, 118, 137, 138,  
155, 159, 461, 462  
Battiston, Régine .....22, 376, 456  
Baudrillard, Jean .....254, 259, 264, 461  
Benjamin, Walter ...12, 20, 22, 28, 97, 108,  
115, 119, 126, 131, 142, 143, 192, 204,  
207, 225, 241, 290, 328, 398, 461  
Bernhard, Thomas .....175, 444, 453, 461  
Bollenbeck, Georg .....461  
Borges, Jorges Luis .....93, 115, 458, 461  
Bourdieu, Pierre .....115, 461  
Brecht, Bertold .....112, 461  
Brinckmann, Rolf Dieter .....461  
Browne, Sir Thomas...29, 53, 55, 144, 158,  
192, 248, 249, 267, 458, 461  
Carré, Martine .....22, 456  
Ceuppens, Jan .....458  
Charbonneau, Patrick ...113, 420, 452, 453,  
458  
Chateaubriand, François-René de ....20, 26,  
75, 203, 233, 458, 461  
Coulanges, Fustel de .....282, 461  
Covindassamy, Mandana ...21, 55, 93, 115,  
159, 177, 245, 290, 456, 458  
Dante .....262, 329, 362, 461  
Deleuze, Gilles .....461  
Derrida, Jacques .....110, 222, 462  
Döblin, Alfred ..12, 15, 110, 324, 353, 445,  
462  
Enzensberger, Hans Magnus ..15, 200, 256,  
462  
Foucault, Michel ..... 93, 94, 268, 462  
Freud, Sigmund.... 125, 292, 370, 377, 462,  
463  
Fuchs, Anne ..... 21, 30, 250, 273, 290, 330,  
339, 340, 377, 456, 457, 459  
Gasseleder, Klaus ..... 86, 460  
Genette, Gérard..... 179, 191, 462  
Görner, Rüdiger ..... 23, 93, 457  
Greimas, A.J. .... 462  
Guattari, Félix ..... 461  
Hall, Katherina..... 51, 298, 458  
Hamon, Philippe ..... 93, 95, 462  
Handke, Peter..... 15, 116, 452, 453, 462  
Harris, Stefanie ..... 458  
Hebel, Johann Peter .. 11, 15, 353, 374, 462  
Hegel, G.W.F.. 53, 222, 253, 339, 340, 463  
Heidelberg-Leonard, Irene..... 92, 458  
Heine, Heinrich 9, 10, 50, 86, 92, 112, 192,  
218, 227, 234, 272, 380, 426, 453, 458,  
463  
Herschberg Pierrot, Anne ..... 462  
Hirsch, Marianne ... 21, 123, 124, 185, 194,  
275, 462, 463  
Hölderlin, Friedrich .... 229, 240, 272, 276,  
462  
Horkheimer, Max... 21, 202, 242, 250, 306,  
307, 445, 462, 463  
Hutchinson, Ben .... 22, 202, 314, 315, 456,  
459  
Jakobson, Roman ..... 81, 463  
Jean Paul ..... 229, 463  
Jeutter, Ralf..... 459  
Johannsen, Anja K. .... 22, 457  
Kafka, Franz .. 10, 113, 141, 227, 236, 248,  
353, 357, 366, 372, 373, 398, 399, 400,  
454, 459, 461, 463  
Korff, Sigrid..... 54, 55, 244, 245, 375, 459  
Kristeva, Julia ..... 241, 463  
Lacan, J. .... 330, 463  
Lejeune, Philippe ..... 19, 463  
Levi, Primo .... 13, 110, 240, 262, 292, 356,  
407, 463  
Lévi-Strauss, Claude.... 20, 22, 94, 95, 110,  
225, 278, 301, 463  
Loquai, Franz... 23, 86, 225, 395, 455, 456,  
457, 458

- Malraux, André .....463
- Mann, Thomas....18, 75, 97, 108, 112, 125,  
131, 134, 142, 192, 196, 227, 231, 232,  
264, 269, 300, 405, 421, 433, 440, 454,  
463
- Marcuse, Herbert ..240, 252, 253, 263, 270,  
355, 463
- McCulloh, Mark R. ....20, 456, 457
- Meyer, Sven .....16, 97, 229, 452, 459
- Mitscherlich, Alexander und Margarete  
.....104, 105, 251, 377, 463
- Nabokov Vladimir 20, 33, 36, 61, 120, 132,  
133, 141, 148, 176, 188, 199, 213, 230,  
231, 232, 233, 281, 297, 354, 357, 363,  
364, 365, 407, 412, 413, 416, 417, 418,  
419, 420, 423, 424, 425, 426, 427, 428,  
436, 438, 439, 443, 447, 454, 459, 463,  
464
- Niehaus, Michael.....457
- Nietzsche, Friedrich .....191, 435, 463
- Nora, Pierre .....450, 463
- Ölschläger, Claudia 21, 132, 133, 134, 135,  
179, 180, 181, 242, 275, 288, 457, 459
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie .....463
- Pesnel, Stéphane.....226, 396, 406, 459
- Pic, Muriel.....22, 456
- Propp Vladimir.....464
- Proust, Marcel 31, 110, 172, 224, 241, 299,  
434, 464, 465
- Reinicke, Angela .....459
- Ricoeur, Paul .....139, 464
- Rilke, Rainer Maria .....228, 373, 413, 464
- Rippl, Daniela.....133, 464
- Roth, Gerhard .....235, 297, 334, 386, 389,  
391, 392, 393, 394, 395, 396, 406, 434,  
454, 459, 464
- Roth, Joseph .235, 297, 334, 386, 389, 391,  
392, 393, 394, 395, 396, 406, 434, 454,  
459, 464
- Rousseau, Jean-Jacques 187, 201, 222, 224,  
253, 276, 307, 461, 464
- Samoyault, Tiphaine ..... 464
- Saussure, Ferdinand de ..... 222, 464
- Schedel, Susanne ... 20, 224, 225, 226, 229,  
237, 238, 333, 456
- Scherpe, Klaus ..... 91, 180, 206, 459
- Schnitzler, Arthur 191, 357, 366, 369, 370,  
371, 464
- Schütte, Uwe 10, 13, 23, 248, 258, 282, 456
- Schwartz, Lynne Sharon..... 9, 457
- Sill, Oliver..... 141, 224, 232, 233, 459
- Simmel, Georg..... 368, 377, 385, 410, 464
- Simon, Claude.. 21, 22, 174, 326, 379, 457,  
461, 464
- Solonet, Daglind ..... 252, 464
- Sontag, Susan..... 14, 15, 20, 116, 160, 464
- Steinaecker, Thomas von..... 120, 121, 147,  
154, 166, 457
- Stifter, Adalbert . 11, 15, 52, 116, 357, 366,  
367, 368, 369, 452, 453, 454, 464
- Taberner, Stuart ..... 355, 356, 459
- Tennstedt, Antje..... 21, 457
- Vernant, J.P..... 253, 267, 464
- Vogel-Klein, Ruth.... 23, 31, 174, 457, 458,  
459, 460
- Walser, Robert . 13, 15, 121, 142, 179, 187,  
199, 213, 337, 353, 454, 464
- Weber, Markus R.... 29, 456, 458, 459, 460
- Weiss, Peter ... 12, 105, 106, 107, 173, 236,  
292, 354, 357, 360, 361, 362, 363, 406,  
414, 415, 416, 418, 420, 421, 422, 430,  
431, 432, 436, 437, 438, 443, 447, 454,  
465
- Whitehead, Anne ..... 457
- Wittgenstein, Ludwig 37, 85, 97, 108, 142,  
185, 191, 211, 212, 228, 374, 402, 464,  
465